Diacritica

Bimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttore responsabile: Domenico Renato Antonio Panetta

Comitato Scientifico:

Nunzio Allocca ("Sapienza Università di Roma"), Riccardo Cepach (Museo Svevo e Museo Joyce di Trieste), Valeria Della Valle ("Sapienza Università di Roma"), Alessandro Gaudio (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Matteo Lefèvre (Università di Roma "Tor Vergata"), Maria Panetta (ASN in Letteratura italiana contemporanea, Linguistica e Filologia italiana, e Critica letteraria e letterature comparate), Italo Pantani ("Sapienza Università di Roma"), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise), Paolo Procaccioli (Università della Tuscia), István Puskás (University of Debrecen), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania-Sede di Ragusa), Sebastiano Triulzi (LUISS Guido Carli)

Comitato Editoriale:

Maria Panetta, Sebastiano Triulzi

Rivista telematica open access registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278
Periodico scientifico dell'Area 10 ANVUR – Classe A in Critica letteraria e letterature comparate (10/F4)
Codice ISSN: 2421-115X - Sito web: www.diacritica.it
Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730
Editore: Diacritica Edizioni di Anna Oppido – Rappresentante legale: Anna Oppido – P. IVA: 13834691001
Sede legale: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)
Vicedirettrice: Maria Panetta
Redazione: Sandro de Nobile, Davide Esposito, Maria Panetta
Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro e Daniele Tonelli (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)
Webmaster: Daniele Buscioni

Anno VI, fasc. 5 (35), 11 novembre 2020

a cura di Maria Panetta

Indice

Editoriale

L'Era dell'idrogeno: una "nuova" risorsa e le sfide politiche del prossimo futuro, di Domenico Panetta……..……...……..……... p. 9

Per Carlo Bordini, di Sebastiano Triulzi……...……. p. 13

Filologia……. p. 15

«Placuit enim ut Aetnam viseremus». *Per una rilettura del* De Aetna *di Pietro Bembo*, di Dario Stazzone…….…….. p. 17

Abstract: *This paper proposes a review of Pietro Bembo's* De Aetna*, relegated by literary criticism among the marginal and immature works of the author of* Asolani*. In a critical climate that revives some aspects of Bembo's work which were initially considered as secondary, it is helpful to underline* De Aetna*'s unique value as an example of travel literature, the peculiarity of some of its core contents, including the vibrant paternal praise addressed by Pietro to Bonifacio Bembo due to their shared educational and humanistic values.*

Postille alla «correctio», di Gian Piero Maragoni……...…….……..……..…. p. 31

Abstract: *The essay examines the figure of* correctio *and its phenomenology during the last century and refers in the initial part to the historical connections between grammar and rhetoric. The* correctio *is still widely used and present in the twentieth century in very different contexts and literary genres, with results that are sometimes surprising and not trivial.*

Letture critiche…….……. p. 49

Tre viaggiatori italiani in Turchia: una breve rassegna di letteratura odeporica, di Ebru Sarikaya……..…….…..…. p. 51

Abstract: *This study aims to analyse, in the period between 1700 and 1800, the image of Turkey in the Italian travel reports belonging to three different authors: Giovanni Battista Casti, Edmondo De Amicis, Cristina Trivulzio di Belgioioso. The odeporic analysis is mainly characterized by the content-related point of view of each of the reports in such a way as to highlight the prospective differences that emerge from it. It is hoped*

that the illustration of these differences will help to portray the socio-cultural landscape, seen by three Italian travellers-authors, of Turkey in the last centuries of the Ottoman Empire.

Davanti alla legge*: l'enigma di Kafka*, di Danilo Falsoni…….……..……... p. 70

Abstract: *In this essay the author analyses Kafka's tale* Vor dem Gesetz *(*In front of the Law*) in its different thematic and stylistic aspects. He suggests an interpretation based on the non-sense of the same tale, that is the absurd of the Law, and identifying some characteristics of this enigmatic Law which dominates human destiny, such as absurdity, power, distance and hostility towards men.*

Leopardi, Pavese e i passeggeri metafisici, di Gian Paolo Caprettini……..……. p. 86

Abstract: *Myth and literature share a close relationship, not only in those works that take inspiration from the ancient times but in the symbolic organization of many stories: the unconscious, the dream and our memory too, favor inner deepening and suggestive descriptions, creating a dialogue between reality and imaginary. Above all, the dimension of time is charged with some mythological force: the author esamine two short texts - by Giacomo Leopardi and Cesare Pavese: with a special metaphysical strenght, they use the form of dialogue to depict a special vision of destiny and knowledge, showing the difference between a rationalist culture and a more poetic and indeterminate attitude.*

Tra realismo e lirismo: il vitalismo inquieto di Scipio Slataper e il legame dei triestini col Carso, di Maria Panetta……..…. p. 95

Abstract: *The essay analyzes the «lyrical autobiography»* Il mio Carso*, written by Scipio Slataper and published in 1912 by the Libreria della Voce. It highlights the realism of the detailed descriptions of the Carso and emphasizes the author's vitalism, sometimes clouded by periods of melancholy and regret.*

Il punto fuori dalla pagina. Agiografia scientifica di Annetta, prima musa di Montale, di Giovanni Palmieri……..……..……..…. p. 117

Abstract: *Study of the character and myth of Annetta in the works of Montale, this essay finds its poetical function in both a "global" and "local" sense. Swinging between life and death, due to its depressing melancholic personality, Annetta was described in the verses of the poet as a full stop outside the page, as an unattainable and tragic source of memories.*

Il lato B della vita: Bombal e Bolaño dall'aldilà. A proposito di Sotto il sudario *di Maria Luisa Bombal e* Il ritorno *di Roberto Bolaño*, di Vittoria Martinetto…..... p. 162

Abstract: *This essay compares two stories (*Il sudario *by Maria Luisa Bombal and* Il ritorno *by Roberto Bolaño), sharing the same theme, and analyzes their style and narrative choices.*

Maria Marcone: biografia, opere e questione femminile, di Marianna Alvaro..……..……..……...…. p. 188

Abstract: *Maria Marcone, the author of the women, came from the deepest south of Italy. She had a really rich production: twenty-five novels among which some are autobiographical such as* Storia di Franco*, in memory of his brother murdered during a mafia's shooting, others are considered for children, others*

regarding women. These last kinds of novels are the most conspicuous. She described women as they bite into life, fight to defend themselves from an unjust and primitive male world full of arrogance; she told their dramas, not in a simple way, but aiming forcefully at the belly of the reader. The author's civil commitment emerged from union meetings in rooms filled with workers, peasants, professionals and students who are often deaf to the needs of women. She continued her fight in the Manifesto Nessuno Tocchi Abele! *born after the death of his brother Franco. Among the pages of her books there are not only short stories and novels, but also theatrical texts and poems.*

«Entri pure il Tempo, entrino con lui la Memoria, la Morte»: Bufalino e la Favola del Castello senza Tempo, di Maria Panetta……..……..... p. 204

Abstract: *In this essay the author analyzes a minor work by Gesualdo Bufalino, the* Favola del Castello senza Tempo*, edited for the first time by Cartedit in 1998 (and in 2020 by Bompiani), and traces its literary models, dwelling on the themes of memory, death, Time and eternity.*

Il cielo strappato di Montalbano, di Sergio Russo…….…. p. 216

Abstract: *Arriving at his latest investigation, Montalbano has to solve the most difficult enigma, the final question. In the game of mirrors with its creator, the character will tear the paper sky above him – getting inspired by Pirandello, of course, although other influences are present –, uncovering it, and uncovering himself made of paper, words and smoke.*

Dall'introduzione Fiabe, filigrane e un finale tragico, di Marilena Rea…….……..... p. 223

Abstract: *Courtesy of the publisher Sandro Teti, whom we thank here, we propose part of Marilena Renda's introduction to the volume by Marina Cvetaeva* La principessa guerriera*, edited and translated by Marilena Rea, with an afterword by Monica Guerritore (Rome, Sandro Teti, 2020).*

Storia dell'editoria……..…… p. 227

A partire dal Duemila: editoria fumettistica oltre la Bonelli, di Martina Monti……..…... p. 229

Abstract: *This article outlines a panorama of the Italian publishers who currently publish comics.*

Recensioni……..……..… p. 243

Un atlante della cultura europea. Vittorio Pica, il metodo e le fonti di Giorgio Villani (2018), di Alessandro Gaudio……..…… p. 245

Una ragazza folle come gli uccelli. Alda Merini e la costellazione critica de «La gazza ladra» di Emiliano Sciuba (2020), di Carmine Chiodo……..... p. 249
Il Condominio S.I.M. di Alessandro Canzian (2020), di Matteo Bianchi……. p. 255
Aspettando gli altri di Valerio Pappi (2020), di Giuseppe Ferrara……..…..... p. 258

Strumenti……..……...… p. 263
PROFILI
Edgar Lee Masters (1868-1950): avvocato di professione, poeta per vocazione, di Francesco Gualini…….…. p. 265

Contatti…….…..... p. 319
Gerenza…….…..... p. 321

Editoriale

di Domenico Panetta

L'Era dell'idrogeno: una "nuova" risorsa e le sfide politiche del prossimo futuro

Per comprendere pienamente il quadro attuale e le prospettive future di quanto sta avvenendo oggi in Europa e nel mondo, bisogna partire dalle considerazioni, che viene a tutti di fare, sui cambiamenti in corso sul piano tecnologico, economico e produttivo, che finiscono per riflettersi sulla stabilità degli equilibri precedenti e sulle nuove linee di sviluppo immaginabili.

È a tutti noto quanto, fino ad alcuni anni fa, sul piano del progresso tecnologico, scientifico, occupazionale e della produttività, la vecchia Europa fosse all'avanguardia e avesse prospettive migliori di molte aree del mondo sviluppato. Se si considera la situazione al momento della nascita dell'Europa e la si confronta con quella relativa alle tecnologie e alle risorse attualmente disponibili per far fronte ai bisogni dell'oggi, ci si accorge, però, dei limiti che un processo di allargamento dell'Unione oltre gli attuali confini finirà inevitabilmente per incontrare, quando dalle impostazioni teoriche si passerà al concretamente realizzabile.

Un'economia basata sull'idrogeno (H_2), l'elemento più leggero e abbondante dell'universo nonché dotato di un'ottima densità energetica, è stata ipotizzata a partire dalla fine del XX secolo, in primo luogo tramite la progettazione di automobili che, come prodotto delle reazioni necessarie allo sviluppo di energia, emettono unicamente vapore acqueo, contribuendo a far diminuire le emissioni di anidride

carbonica nell'atmosfera e fornendo, dunque, un ulteriore apporto alla soluzione del problema dell'effetto serra e del riscaldamento globale.

Nonostante i grandi passi avanti che negli ultimi anni sono stati compiuti dai centri di ricerca e sviluppo di molte case costruttrici (sia di automobili sia di mezzi di trasporto pesante), i veicoli a idrogeno che già iniziano a circolare sulle nostre strade non possono, però, essere ancora considerati una valida alternativa a quelli alimentati a carburanti quali benzina e gasolio, a causa delle difficoltà di approvvigionamento di tale combustibile. Seppure molto diffuso in natura, infatti, l'idrogeno è scarsamente presente sulla Terra, allo stato libero, e per questa ragione non può considerarsi una fonte di energia, ma va prodotto a partire dal gas naturale, dal petrolio, dal carbone o tramite elettrolisi dell'acqua. Inoltre, ad oggi, lo stoccaggio e il trasporto dell'idrogeno richiedono ancora processi assai complessi e costosi. La messa a punto di metodi meno onerosi per la produzione su vasta scala (si stanno, a tal proposito, sperimentando nuove tecniche di produzione del cosiddetto "oro verde" a partire da microscopiche alghe azzurre o da enzimi che agiscano su substrati come la spazzatura urbana) e di una rete efficiente di distribuzione accelererebbe lo sviluppo di un'economia basata sull'idrogeno.

Che esistesse la possibilità di utilizzare meglio la ricchezza già conosciuta erano in molti a saperlo, ma finora mancavano ancora idonee scelte politiche conseguenti. Ora, invece, l'Europa – e non solo – è a caccia di idrogeno: nello scorso luglio, la Commissione europea ha scommesso su tale elemento e sull'integrazione dei sistemi energetici per aumentare l'efficienza e tagliare le emissioni di gas nocivi, lanciando l'Alleanza per l'idrogeno (saranno coinvolte anche Snam, Eni ed Enel) e sostenendo la creazione di un mercato dell'idrogeno pulito in tre tappe (decarbonizzazione dell'attuale produzione di idrogeno fino al 2024, installazione di elettrolizzatori a idrogeno rinnovabile entro il 2030; infine, utilizzazione su larga scala), da realizzare entro il 2050. Esso diverrà una priorità d'investimento (il Recovery Fund ha destinato al "Green" il 37% dei 750 miliardi approvati a luglio),

specie se prodotto con rinnovabili o con fonti fossili, ma solo con sistemi di abbattimento delle emissioni di Co_2.

«L'idrogeno non è una fonte, ma un vettore di energia», ha spiegato Giulia Monteleone, ricercatrice dell'Enea (l'Agenzia nazionale per le nuove tecnologie, l'energia e lo sviluppo economico sostenibile), nel numero del 2 novembre 2020 di «Green&Blue» di «Repubblica»[1]: «se estraiamo idrogeno dal metano, un'opzione più economica [rispetto ad altre], ci rimangono gli atomi di carbonio». Perciò, la Commissione europea punta a produrlo soprattutto mediante elettrolisi, procedimento che, però, al momento richiede la stessa quantità di energia che si ricava dalla combustione della benzina e del diesel: il vero problema, dunque, resta la possibilità di farlo in maniera termodinamicamente ed economicamente conveniente.

Bisognerà, quindi, adottare rapidamente una strategia nazionale al riguardo, per non rimanere indietro nell'assegnazione dei grandi progetti finanziati dall'Unione Europea, in base ai quali l'Italia potrebbe ancora produrre idrogeno attraverso impianti che sfruttino il sole della penisola o in Nord Africa, per poi trasportarlo in tutta l'Europa, appoggiandosi sulle attuali reti del gas e sviluppandole, e divenendo un fondamentale snodo (*hub*) energetico.

Grazie al cosiddetto "oro verde" potremo, dunque, creare nuovi posti di lavoro anche in Italia, pure in relazione alla produzione dell'acciaio pulito, e, ad esempio, rilanciare la città di Taranto, garantendole un'economia sostenibile. E dare il via alla rivoluzione energetica attesa da tempo, che passa anche per lo sviluppo di una mobilità sostenibile in ambito ferroviario, in base al primo accordo europeo sottoscritto al riguardo, il 20 ottobre scorso, fra un operatore ferroviario nazionale e un operatore energetico: quello firmato da Ferrovie dello Stato e Snam[2].

È, ormai, chiaro da tempo che l'utilizzo delle fonti energetiche già conosciute non è più sostenibile né sufficiente, visto anche il fabbisogno crescente di vaste aree del mondo. Se si vuole guardare con fiducia al futuro, occorre sviluppare, al livello

[1] Cfr. l'URL: https://www.repubblica.it/green-and-blue/2020/11/02/news/idrogeno_nel_cuore_dell_oro_verde-272280863/.
[2] Cfr. Fs News all'URL: https://www.fsnews.it/it/focus-on/sostenibilita/2020/10/21/fs-e-snam-trasporto-ferroviario-idrogeno.html.

mondiale, politiche energetiche capaci di contenere i consumi e, contemporaneamente, supportare sempre di più la ricerca di fonti rinnovabili.

Attualmente, specie in questo periodo di pandemia, si spera di riuscire a uscire da una crisi non ancora superata. Domani sarà un altro giorno, ma resta, diffusa, la preoccupazione per le conseguenze di tale situazione, che si trascineranno inevitabilmente negli anni a venire. Si auspica che a preparare il mondo che avanza possa contribuire anche l'idrogeno, che potrà favorire gli sviluppi che si renderanno possibili e che sono fortemente auspicabili.

L'idrogeno, dunque, può dischiudere nuove prospettive, ma impone comportamenti più responsabili. Numerose saranno le opportunità che potranno derivare dalla possibilità d'immagazzinare e distribuire l'"oro verde": le scoperte ancora in corso consentiranno di ridisegnare il futuro energetico del mondo.

Ci auguriamo tutti che siano, quindi, ben presto possibili ulteriori sviluppi di ipotesi, che oggi appaiono ancora avveniristiche, sulle nuove fonti.

Per Carlo Bordini

di Sebastiano Triulzi

Ieri notte è venuto a mancare Carlo Bordini, uno dei nostri più grandi poeti contemporanei.

Aveva da poco compiuto ottantadue anni e il Covid se l'è portato via in pochi giorni, con tutti i rituali di morte che ormai conosciamo. È stato un poeta chiave della poesia degli anni Ottanta e Novanta, della cosiddetta poesia in prosa, ma la sua storia viene da più lontano, avendo esordito negli anni Settanta, al tempo in cui i poeti stampavano ciclostilati, con *Strana categoria*. Un approdo tardivo perché per nove anni, dal '62, milita in un gruppo clandestino trotskista, in cui trova protezione e sogno, disciplina e regole, conducendo una lotta di idee che lo porta a viaggiare, *in primis* in America latina. Letteralmente per lui la poesia ha rappresentato una riappropriazione della vita, intesa come amori, amicizie, dolori, come vivere, festeggiare, incontrare gli amici, e di questo parlano i suoi versi. Cercare di spiegare, «forse più a me stesso che agli altri», anche con ironia e lucida disperazione, il senso dell'esistenza. Con *Poema a Trotskij*, in poesia, e *Memorie di un rivoluzionario timido*, in prosa, noi abbiamo le stimmate di un'epoca portate alle estreme conseguenze, nel bene e nel male, o il ritratto di una generazione: il primo ha impiegato quarant'anni per terminarlo; del secondo, romanzo più volte abbandonato e più volte ripreso, molte pagine l'ha scritte piangendo.

A Roma ha sempre abitato tra la zona di piazza Bologna e il quartiere Trieste; il liceo, al Giulio Cesare, dove per un anno ebbe come professore di inglese Giorgio Manganelli; a Castelporziano solo come spettatore, ma ci andò con Amelia Rosselli, di cui divenne grande amico. La sua ultima casa, così modesta e senza vezzi e supponenze da intellettuale, mi colpiva sempre, era un piccolo riflesso della sua

poesia in cui l'atmosfera che si crea è fatta di niente, ma è piena di rassegnazione e di affetto. L'amore è un tema forte, o meglio lo sono le relazioni e i legami, cioè la vita privata, di cui la poesia italiana, anche grazie a lui, smette di vergognarsi. All'università, da ricercatore senza carriera accademica, teneva un meraviglioso corso sulla Storia dell'amore, e tra i suoi segreti oggetti di culto ci sono sempre stati Apollinaire e Gozzano; in una sola notte scrisse 32 poesie (uscite poi col titolo *Strategia*, Savelli) immaginando un match amoroso di pugilato, senza vincitori; più tardo è il romanzo *Gustavo – una malattia mentale* (Avagliano 2006), in cui un uomo abbandona una donna però continua ad avere con lei dei rapporti immaginari. Anche dopo che l'editore Sossella, nel 2010, aveva riunito tutte le sue raccolte (*I costruttori di vulcani*), aveva continuato a scrivere, fino all'ultimo, opere come le bellissime poesie e prose di *Assenza* (Carteggi letterari), dedicate alla moglie, e poetessa, Myra, a condividere versi, pensieri, provocazioni, iniziative, a proporre poeti e libri da salvare (Attilio Lolini, Gino Scartaghiande per Diacritica Edizioni).

Carlo, amore eterno, ti amiamo tutti, ha scritto la moglie Myra in un post su Facebook. Ed è proprio così, lo amiamo tutti.

Roma, 10 novembre 2020

Filologia

In questa sezione si pubblicano articoli relativi a questioni filologiche ed edizioni, accertate filologicamente ed eventualmente corredate di note, di testi in italiano (specie dal Quattrocento in poi) o del tutto inediti, o sinora non correttamente editi e adeguatamente studiati: la serietà del lavoro di ricostruzione del testo si accompagnerà, laddove fosse necessario o opportuno, a tentativi di interpretazione critica o a riletture aggiornate, sulla base delle nuove acquisizioni.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione: Macrosettore: 10/F
Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana

«Placuit enim ut Aetnam viseremus»
Per una rilettura del De Aetna *di Pietro Bembo*

Nonostante Pietro Bembo abbia goduto di grande fama nel Rinascimento, è stato spesso relegato ai margini delle storie letterarie del secolo scorso, sebbene necessariamente citato per il suo ruolo di «legislatore della lingua italiana»[1]. Proprio la capacità dell'autore degli *Asolani* di imporre un canone letterario e una normazione linguistica ha determinato la sua marginalizzazione nel corso del Novecento, l'implicita e pregiudiziale accusa di freddezza ed accademismo. Ma da qualche anno al cardinale «arride una fortuna che potrebbe riscattarlo da un lungo oblio, o almeno da una posizione ingiustamente defilata»[2].

I saggi recentemente dedicati al Bembo affrontano aspetti differenti della sua attività e della sua produzione, dalla biografia di un uomo che ha attraversato le principali corti rinascimentali ed è stato ritratto dai maggiori pittori dell'epoca agli aspetti meno noti della sua opera. In questo contesto vanno considerati la mostra[3] e il convegno[4] padovani del 2013, il libro biografico che la fondazione Barbier-Mueller di Ginevra ha commissionato a Marco Faini[5], il saggio di Giuseppe Patota dedicato al Bembo legislatore dell'italiano ed autore di diverse grammatiche[6] e lo studio di Amelia Juri che lumeggia un aspetto di notevole interesse: il ricorso bembiano all'ottava fin dalla composizione delle *Stanze* del 1507, un metro assente nel *Canzoniere* petrarchesco che, com'è ben noto, è improntato ad una forte coerenza

[1] Così L. TOMASIN, *Il Cardinal della Grammatica*, in «Il Sole 24 Ore», 7 maggio 2017.
[2] *Ibidem*.
[3] *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento. Capolavori di Bellini, Giorgione, Tiziano, Raffaello*, a cura di Guido Beltramini, Davide Gasparotto, Adolfo Tura, Palazzo del Monte di Pietà di Padova, 2 febbraio-19 maggio 2013.
[4] *Pietro Bembo e le arti*, a cura del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, Atti del Convegno di Padova, 24-26 febbraio 2011, Venezia, Marsilio, 2013.
[5] M. FAINI, *L'alloro e la porpora. Vita di Pietro Bembo*, Roma, Fondazione Barbier-Mueller – Edizioni di Storia e Letteratura, 2017.
[6] G. PATOTA, *La quarta corona. Pietro Bembo e la codificazione dell'italiano scritto*, Bologna, Il Mulino, 2017.

formale, stilistica e lessicale, a quel «monolinguismo» di cui parlava Contini nei *Preliminari sulla lingua di Petrarca*[7].

Secondo la Juri, la scelta eterodossa del Cardinale, raffinato esegeta del *Fragmentorum liber*, anticipa la fortuna che le ottave avrebbero conosciuto grazie ai modelli epici del Boiardo, di Ariosto e del Tasso[8]. Nell'attività letteraria bembiana si nasconderebbero, dunque, risvolti innovativi che contraddicono l'immagine del pedante imitatore dei modelli.

In questa temperie critica, attenta ad aspetti solo in apparenza secondari dell'opera bembiana, si colloca la recente riedizione del *De Aetna* curata con acribia da Ferdinando Raffaele, un agile libretto che ripropone il testo latino, la traduzione di Salvatore Cammisuli e un ricco apparato iconografico e di note[9]. Un'occasione per tornare a leggere un trattato che è anche una peculiare testimonianza odeporica, tra le meno note del *corpus* dell'autore delle *Prose della volgar lingua*.

Sicut exercitatus histrio: *il* De Aetna *e l'esordio letterario del Bembo*

Generalmente del *De Aetna* si è dato un giudizio limitativo che ha relegato l'opera nell'ambito di un «buon esercizio umanistico»[10] o nell'alveo di quei *iuvenilia* degni di attenzione solo in quanto ipostasi della formazione del futuro scrittore[11]. Emblematica la posizione di Dionisotti, che definiva il trattato «un esperimento di

---

[7] G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua di Petrarca*, in F. PETRARCA, *Canzoniere*, introduzione di R. Antonelli, note al testo di D. Ponchiorolli, Torino, Einaudi, 1992, pp. XXVII-LV.

[8] A. JURI, *L'ottava di Pietro Bembo. Sintassi, metrica, retorica*, Pisa, ETS, 2017. Cfr. anche lo studio di *F. FINOTTI, Retorica della diffrazione. Bembo, Aretino, Giulio Romano e Tasso: letteratura e scena cortigiana, Firenze, Leo Olschki Editore, 2004* ed E. CURTI, *«Non fece così il Petrarca»: prime forme di petrarchismo bembesco alla corte di Urbino, tra «Stanze» e «Motti»*, in *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 99-116 (Atti del Convegno tenutosi a Bologna, 6-9 ottobre 2004).

[9] P. BEMBO, *De Aetna*, a cura di F. Raffaele, traduzione di S. Cammisuli, Ragusa, Edizioni di storia e studi sociali, 2016. Tutte le successive citazioni e traduzioni saranno tratte da questa edizione.

[10] Cfr. R. FEDI, *La fondazione dei modelli. Bembo, Castiglione, Della Casa*, in *Storia della letteratura italiana* diretta da E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 1996, vol. IV, p. 534: «Si trattava, in realtà, di un opuscolo di poche carte, un esperimento e poco più di una bella prosa in latino: una sorta di esibizione di capacità umanistiche, a quell'altezza cronologica in verità già piuttosto consistenti».

[11] È stato lo stesso Bembo, in una lettera al matematico e astronomo messinese Francesco Maurolico, ad indicare nel suo *De Aetna* un'opera ancora immatura. Cfr. P. BEMBO, *Lettere*, edizione critica a cura di E. Travi, Bologna, Commissione per i testi in lingua, 1987, vol. III, p. 650.

bella prosa latina»[12]. Raramente si è proceduto ad una lettura critica di un'opera per tanti versi immatura, ma non del tutto indegna di esser considerata nella sua autonomia e nell'originalità di alcuni spunti contenutistici. L'autore, che al momento della pubblicazione aveva venticinque anni, attraverso la dedica all'amico e compagno di studi Angelo Gabriel, esponeva le ragioni che l'hanno indotto a dare alle stampe il suo primo cimento letterario, affermando che, se è virtù dell'uomo moderato astenersi dal parlare, è invece caratteristica di un animo estremamente indolente il tacere continuamente[13].

Bembo descrive il proprio itinerario intellettuale dalla *pueritia* all'*adulescentia* fino all'età matura: una maturità e un raggiunto senso dell'equilibro che sono ideale umanistico e si pongono come equidistanza dal violento alternarsi delle emozioni, dal *dolere* o *gaudere* senza ponderazione. Strumento essenziale di questo percorso sono gli *studia humanitatis*. L'autore, ancora relativamente giovane, concepisce dunque una teleologia biografica. L'esperienza acquisita attraverso un duro percorso formativo implica la scelta accorta del momento in cui entrare nella scena letteraria. Il riferimento all'attore inesperto che cade al secondo o al terzo atto è un significativo elemento rivelatore: «[…] *neque, Hercule, si in officio permansimus in prima aetate, debemus nunc, tamquam inexercitati histriones, in secundo aut tertio actu corruisse*»[14]. Nell'andamento allocutivo dell'*incipit* del *De Aetna* lo scrittore, in realtà, si pone in dialogo con se stesso, desideroso di perseguire la gloria letteraria: il discorso assume subito una certa veemenza, come dimostra il ricorso ad una delle *loquendi formulae contractae*, l'interiezione «*Hercule*!» che, per quanto riscontrabile nell'epistolario ciceroniano, conferisce vivacità ad un tessuto lessicale altrimenti assai sorvegliato. Il dialogo col dedicatario che, tra l'altro, fa la propria comparsa solo nella parte iniziale del libro, rivela una certa foga agonistica, occultata dalle considerazioni sull'amicizia che lega l'autore al Gabriel. Secondo il motivo

[12] C. DIONISOTTI, introduzione a P. BEMBO, *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, Torino, UTET, 1966, p. 10.
[13] P. BEMBO, *De Aetna*, op. cit., p. 36.
[14] Ivi, p. 93. Traduzione di S. Cammisuli: «E, per Ercole!, se nella prima età sono rimasto fedele al mio dovere, non devo cadere ora, come gli attori inesperti, nel secondo o nel terzo atto».

dell'*imitatio*, Bembo elogia la dottrina e gli studi dell'amico, un modello cui è affidata la finalità positiva di trarlo fuori dall'indolenza, di infiammarlo e spingerlo alla scrittura.

Per non comportarsi come un *inexpertus histrio* l'autore insiste sulla giusta scelta dei tempi per dimostrare le proprie capacità, secondo l'isotopia attoriale che percorre l'intera riflessione esordiale del libro. Il prologo del *De Aetna*, dunque, svolge diversi motivi topici: l'anelito alla gloria letteraria, il sentimento d'amicizia che si spinge fino al desiderio d'emulazione, il *mimum vitae*. Il *topos* dell'amicizia sottratto a fini strumentali è mutuato dai modelli classici, in primo luogo dal *Laelius de amicitia* di Cicerone. Nel caso in specie il rapporto tra il Bembo e il Gabriel era sostanziato dalla compartecipazione ad un'esperienza unica, lo studio del greco antico a Messina tra il 1492 e il 1494, presso Costantino Lascaris, considerato allora il migliore ellenista d'Italia, e l'osservazione diretta di un'eruzione dell'Etna. Durante la permanenza nell'isola, infatti, i due giovani, interrompendo gli annosi studi, avevano effettuato un'escursione che li aveva indotti ad osservare il vulcano da vicino in occasione di una delle sue eruzioni, un'avventura allora veramente eccezionale. L'occasione che ha indotto Bembo a scrivere ed a pubblicare il libro nel 1496, dunque, era inconsueta e mirava a stimolare la *curiositas* del lettore, anche se la giustificazione che egli ne dà è ricca di formule attenuative:

Nunc, autem, quoniam iam quotidie fere accidit postea, quam e Sicilia ego et tu reversi sumus, ut de Aetnae incendiis interrogaremur ab iis, quibus notum est illa nos satis diligenter perspexisse, ut ea tandem molestia careremus, placuit mihi eum sermonem conscribere, quem cum Bernardo parente habui paucis post diebus, quam rediissemus, ad quem reiiciendi essent ii qui nos deinceps quippiam de Aetna postularent[15].

[15] Ivi, p. 94. Trad. di S. Cammisuli: «Ora, invece, poiché da quando io e te siamo tornati dalla Sicilia mi capita quasi ogni giorno che mi venga chiesto delle eruzioni dell'Etna da parte di coloro a cui è noto che le abbiamo esaminate con cura, per liberarci finalmente di questo fastidio ho pensato bene di mettere per iscritto la conversazione che ho avuto con mio padre Bernardo, pochi giorni dopo il nostro ritorno; discorso al quale potremo rinviare tutti quelli che in seguito ci avranno chiesto qualcosa riguardo all'Etna».

Se lo scopo dichiarato della pubblicazione è quello di sottrarsi alla *molestia rogationis* dei tanti curiosi, non poche spie testuali riconducono all'ambizione dello scrivente che, del resto, stimola la curiosità del lettore, dichiarando di aver osservato con diligenza i fenomeni vulcanici, preannunciando un *satis diligenter perspicere* delle manifestazioni naturali i cui esiti, singolari nell'ambito della stessa letteratura umanistica e rinascimentale, meritano un vaglio più attento di quello fino ad oggi restituitoci dalla storia della critica bembiana.

Sermonem conscribere: *lo statuto dialogico, il confronto col padre e il* locus amoenus

Se l'amico Gabriel compare solo nella dedica incipitaria del *De Aetna*, il trattato assume presto un andamento dialogico che inscena il confronto tra Pietro e il padre Bernardo Bembo. Lo statuto dialogico è mutuato da Cicerone, dalla sua ripresa del modello platonico, e da Petrarca. Questa scelta formale permette all'autore di rappresentare la varietà dei toni, il confronto delle idee, gli ammaestramenti paterni e le diverse opinioni sulle *naturales quaestiones*. Accanto all'esposizione delle *res controversae* la duttilità del dialogo consente la rimemorazione del viaggio siciliano per focalizzazioni successive, per frammenti, immagini e *disputationes* scolastiche: Bembo procede così in modo conseguenziale, inserendo il racconto all'interno di una cornice autobiografica, dandovi esatte coordinate cronotopiche che si fanno indice di esatta referenzialità, per quanto lo stesso racconto periegetico, filtrato dalla memoria, alterni ineluttabilmente la *fictio* letteraria alla realtà. Come ha sottolineato Philippe Hamon, descrivere è «attualizzare un paradigma lessicale latente, sotteso da un sapere referenziale sul mondo»[16]. Le osservazioni del semiologo francese sembrano ancora più pertinenti se applicate ad un genere come l'odeporica, di cui il *De Aetna* bembiano costituisce una peculiare declinazione: nella letteratura di viaggio, infatti, la descrizione ha una netta preponderanza sulla narrazione, la retorica dello sguardo e

[16] P. HAMON, *Semiologia Lessico Leggibilità del testo letterario*, Parma-Lucca, Pratiche Editrice, 1977, p. 67.

gli inserti ecfrastici sopravanzano le sequenze diegetiche, autore e narratore spesso coincidono in virtù del ricordo del viaggio. Nel caso in specie l'istanza autoriale si complica per la sua duplice collocazione, quella rimemorante dello scrittore in dialogo col padre e quella interna al racconto odeporico, un'oscillazione funzionale alla verifica degli strumenti che il giovane Bembo aveva fatto propri nel suo apprendistato intellettuale, in primo luogo la filologia e l'enciclopedia. Il breve *iter siculum* e la visione sorprendente dell'eruzione dell'Etna, le difficoltà dell'ascesa e la possibilità di scorgere una natura ostile, vicina al suo originario rivolgimento, avrebbero potuto conferire al racconto una forte inclinazione ai *mirabilia*, ma è l'ampia erudizione e il patrimonio di conoscenze dello scrittore, assieme alla filologia, principio ordinatore ed assimilatore di questo repertorio, che permettono all'umanista di non perdersi in una narrazione mirabolante. Il *De Aetna* costituisce dunque la prima prova non solo letteraria ma anche di metodo fornita dal Bembo, grazie alla solida griglia concettuale che gli ha permesso di filtrare quanto osservato. Una lezione che il futuro cardinale saprà riproporre, arricchita e maturata, nelle opere maggiori.

Se l'organizzazione dialogica del trattato assolve a precise funzioni strutturali e di organizzazione argomentativa, è un asserto interno al *De Aetna*, affidato alla sapienza paterna, che fornisce la giustificazione di questa scelta, affermando la necessità della dialettica senza cui non è possibile alcuna filosofia: «*Tu vero postulas etiam sine dialecticis philosophari; quod quidem ipsum fieri quam possit, vel alio tempore ex te ipso cognoses vel cum voles audies de me. Nunc vero age, philosophemur*»[17]. Attraverso la scelta del confronto il trattato bembiano rivela poi un altro intento, quello di un omaggio al padre dettato non solo dall'amore filiale, ma anche dalla vicinanza di studio e dall'intenso confronto intellettuale.

Bernardo Bembo era un uomo dedito sia all'*otium* che al *negotium*, alla *vita activa* ed alle buone letture. La sua biografia incarna il tipo ideale dell'uomo

[17] Ivi, p. 113. Trad. di S. Cammisuli: «Ma tu chiedi di fare filosofia senza dialettica; quanto ciò sia possibile, a suo tempo lo scoprirai da te stesso, oppure quando vorrai lo potrai apprendere da me. Ma ora, via, facciamo filosofia».

rinascimentale[18]. Patrizio particolarmente influente in seno al Senato veneziano, Bernardo ha assolto a delicati incarichi diplomatici e politici. Inviato a Firenze all'inizio del gennaio 1475, ebbe modo di osservare la celebre giostra che ispirò le *Stanze* del Poliziano, stringendo rapporti personali d'amicizia (e di interesse) col Magnifico. Nel 1483, rettore di Ravenna per conto della Serenissima, avviò la costruzione della nuova cella destinata ad accogliere i resti mortali di Dante, affidandone l'esecuzione allo scultore Pietro Lombardo: una commissione prestigiosa che testimonia il culto dantesco del magistrato veneziano (provato, tra l'altro, dall'invio con dedica, da parte di Landino, di un esemplare – ora a Parigi – della *princeps* del suo commento dantesco). Uomo di vari interessi culturali e di eletto gusto letterario, ebbe una forte influenza sulla formazione intellettuale del figlio. Pietro, infatti, trovò nella casa veneziana e nella ricca biblioteca paterna alimento per la sua inclinazione allo studio. Il prestigio della biblioteca bembiana è testimoniato, tra l'altro, dalla visita che il Poliziano vi fece per collazionare un antico manoscritto dell'opera di Terenzio[19]. La biblioteca paterna, l'ambiente utile agli studi, l'attenzione costante di Bernardo alla formazione di Pietro potrebbero evocare, anacronisticamente, un'altra celebre biblioteca e un altro particolare rapporto tra padre e figlio, quello tra il conte Monaldo Leopardi e Giacomo, ma nella formazione del Bembo vi è sempre stata una forte libertà; le esperienze di viaggio presso le principali corti del XV secolo a cui il padre era destinato per il suo lavoro diplomatico erano investite di valore formativo, al giovane studioso era data la possibilità di viaggiare in proprio per raggiungere maestri d'eccezione. Bernardo, infatti, ha scelto per il figlio i più validi precettori dell'epoca ed ha acconsentito al suo viaggio di studio in Sicilia presso il Lascaris (si potrebbe evocare anche, questa

[18] Per un profilo di Bernardo Bembo, attento alla sua attività politica e di studio, cfr. lo studio di N. GIANNETTO, *Bernando Bembo umanista e politico veneziano*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1985. Il saggio ripercorre tutte le tappe del *cursus honorum* bembiano, i suoi viaggi per le corti rinascimentali italiane che furono anche occasione di scambio culturale. Preziose, in appendice, le *Schede per la Biblioteca di Bernardo* e la scelta delle sue lettere.
[19] Ivi, pp. 259-358.

volta per contrasto, un altro celebre rapporto, quello di Ariosto col padre oggetto di *Satire* VI, non a caso indirizzata a Bembo).

Non casualmente nel cuore del *De Aetna* è incastonato un intenso omaggio filiale. Pietro ringrazia il padre non per l'eredità materiale né per la posizione di privilegio sociale ricevuta, ma per il prezioso lascito educativo che vale più di tante magnifiche ville e dei possedimenti materiali. Il passo è caratterizzato da alcune iterazioni che rendono l'idea del *motus animi*, del trasporto affettivo che si accompagna alla triste constatazione della necessità di sopravvivere al genitore *naturae lege*. La ricchezza delle enucleazioni, la complessità ipotattica, le ripetizioni sono funzionali alla rappresentazione delle diverse forme con cui il padre ha contribuito alla formazione del figlio, dandogli un *habitus* per cui egli gli sarà sempre grato. Questa la *laudatio patris*:

Mihi quidem, pater, et nunc ista carissima sunt, quae, qua es in nos amoris exuberantia, a te video dici et erunt semper, dum vivam, fixa animo et memoriae meae, cupioque, ut ex iis ipsis rebus, quae mihi a te quaeque fratri comparantur meo, longissimam ipse nobiscum percipias voluptatem. Sed si tibi nos unquam naturae lege supervivemus, habeo alia ego […], habeo alia, inquam, quae mihi sanctissimam tui memoriam semper efficient etiam absque Noniano tuo, quippe qui me puerum educaveris non diligenter modo, sed plane, quod vere mihi videor esse dicturus, etiam religiose; habueris tecum in legationibus tuis; imbueris optimis moribus; ominibusque bonis artibus, quod in te esset, ita semper institueris, ut verear, ne sim prorsus ingratissimus, ultra haec mihi a te si quid unquam relictum optavero, tum si de iis ipsis tibi non ego semper maiores gratias habuero, quam si mihi magificas villas construxisses[20].

Il dialogo, nel significativo sdoppiamento tra *Bembus pater* e *Bembus filius*, oltre a descrivere l'Etna e il viaggio che da Messina conduce al vulcano, sviluppa una riflessione etica sul ruolo paterno e, nella prospettiva filiale, sul senso del *patris*

[20] Ivi, p. 104. Questa la traduzione di S. Cammisuli: «Padre, anche adesso mi sono molto care le parole che mi dici con il grande amore che hai per noi, e sempre, finché vivrò, resteranno fisse nel mio animo e nella mia memoria, e desidero che anche tu possa godere a lungo con noi di queste stesse cose che hai procurato per me e per mio fratello. Ma se, come vuole la legge della natura, ti sopravviverò, ho altre cose […], ho altre cose, dico, che sempre mi renderanno santissima la tua memoria, anche lontano dal tuo Noniano, perché mi hai educato fin da bambino non solo diligentemente, ma certo, e mi sembra di dire il vero, anche coscienziosamente; mi hai portato nelle tue ambasciate, mi hai formato con ottimi costumi e con tutte le buone qualità, nei limiti del possibile, e l'educazione che mi hai dato è sempre stata tale che temo di esserti del tutto ingrato, se mai ti chiedessi qualcos'altro oltre a ciò che mi hai lasciato, se di queste stesse cose non ti ringrazierò sempre come se mi avessi costruito magnifiche ville».

vestigia sequi. L'omaggio appare tanto più significativo, considerando le differenze tra i due uomini: per il più anziano, infatti, l'impegno civile si coniuga con la lettura dei classici, l'*otium* filosofico-letterario è propedeutico al *negotium*; per il più giovane l'*otium* è autotelico. Se il motivo della lode filiale è statutario, nel *De Aetna* vibra di un evidente trasporto, implica una comunanza etica tra padre e figlio, ovvero la consapevolezza che gli studi severi siano la premessa logica e necessaria dell'affermazione personale, la certezza dell'importanza degli *studia meliora*: si tratta dunque di uno scorcio letterario che da solo varrebbe la confutazione dell'asserita freddezza della prosa bembiana.

Lo sfondo ameno del dialogo è la villa del Noniano a Nord di Padova, poco distante da Santa Maria di Non. Una dimora extraurbana che sarà sempre molto amata dal cardinale Bembo e verrà menzionata nelle sue opere letterarie come nei suoi scritti epistolari[21]. La villa fu commissionata da Bernardo Bembo subito dopo il ritorno dalla seconda ambasceria a Firenze, nel 1480: l'impresa architettonica rinvia dunque all'influenza che l'ambiente laurenziano esercitò sull'aristocratico veneto, desideroso di riproporre nel patavino il modello delle ville di campagna in cui si riunivano i circoli umanistici fiorentini (si pensi alle ville di Fiesole o di Poggio a Caiano)[22]. Il Noniano era circondato da un ampio giardino ed era fornito di una *bibliotheca*, testimonianza della destinazione al ritiro intellettuale. Ben nota è la presenza di una collezione lapidaria, menzionata da fra Giocondo da Verona[23]. Il decoro del giardino teneva assieme reperti antichi, *labentia signa* del mondo classico, e statue moderne commissionate dai Bembo a diversi scultori, tra cui il Lombardo[24].

---

[21] Ad esempio P. BEMBO, *Lettere*, op. cit., epistola n. 528, pp. 245-46. La lettera è stata citata da A. CORSARO in Laus Villae. *Scritti e vicende di prelati umanisti prima e dopo il Concilio*, in *La letteratura di villa e di villeggiatura*. Atti del convegno di Parma, 29 settembre-1° ottobre 2003, Roma, Salerno, 2004, pp. 169-204. Quanto alla descrizione degli *horti* bembeschi cfr. E. CURTI, *Gli ozi di Pietro Bembo. Echi letterari e passione antiquaria nella descriptio horti bembesca*, in «Lettere Italiane», 2010, 62, pp. 450-63.

[22] Cfr. E. CURTI, *Bembo in fuga. Diporti extravaganti e ansie cittadine di Pietro Bembo*, in *La letteratura degli Italiani. Centri e periferie*, Foggia, Edizioni Del Rosone, 2011, pp. 1-7.

[23] Cfr. M. DE MARTIS DALLE FRATTE, *L'avventura del Priapeo 82 Büch: dal Feliciano agli orti di Bernardo Bembo*, in *L'"antiquario" Felice Feliciano veronese tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro*. Atti del Convegno di studi, Verona, 3-4 giugno 1993, a cura di A. Contò e L. Quaquarelli, Padova, Antenore, 1995, pp. 117-40.

[24] R. CALLEGARI, *Sculture* "in horto Bembi", in «Nuovi Studi», II, 1997, pp. 41-62, alle pp. 41-42. Sulla

È stato notato come questo artista costituisca un anello di congiunzione tra il giardino noniano e l'*Hypnerotomachia Poliphili*, dal momento che l'arte del Lombardo è stata certamente un'importante fonte di ispirazione plastica per il testo del Colonna e le xilografie che lo accompagnano, in cui è possibile scorgere anche significative analogie con l'impianto del giardino bembesco[25].

La descrizione del Noniano nel *De Aetna* assolve ad una pluralità di funzioni: evoca lo statuto classico delle *villae* come luogo di studio e conversari; identifica il sobrio giardino *extra moenia* con l'amata figura paterna (il cui lascito a Pietro non fu di ville sfarzose, ma di un edificio volutamente sobrio e poco appariscente in cui era comunque evidente un gusto raffinato e una propensione classicista); contrappone la descrizione statutaria del *locus amoenus* ai *loci terribiles* dell'Etna, ai suoi crateri ed alle sue eruzioni, vero nucleo rappresentativo del trattato.

*L'*Iter siculum *di Pietro Bembo*

Il breve percorso che da Messina conduce lo scrittore e l'amico Gabriel al vulcano è rappresentato attraverso una mobile successione di immagini. Il viaggiatore indirizza spesso il proprio sguardo alle vestigia classiche, annota con scrupolo e consapevolezza persino la tecnica costruttiva dei monumenti antichi. Nelle sue annotazioni Taormina, in virtù dell'uso dell'*opus latericium*, appare già «la città classica del mattone» descritta all'inizio del Novecento da Enrico Mauceri, allievo di Paolo Orsi[26]. Il percorso del viaggiatore tocca velocemente il borgo medievale di Randazzo e la valle dell'Alcantara, la cui rappresentazione consente una nuova partitura del motivo del *locus amoenus*[27].

---

ricca collezione artistica che Pietro Bembo aveva ereditato dal padre e notevolmente arricchito, e che portava con sé negli spostamenti tra le diverse residenze, cfr. S. NALEZYTY, *Pietro Bembo and the intellectual pleasures of a Renaissance writher and art collector*, New Haven-London, Yale University Press, 2017.

[25] G. POZZI, L. A. CIAPPONI, *La cultura figurativa di Francesco Colonna e l'arte veneta*, in «Lettere Italiane», XIV, 1962, pp. 151-69.

[26] E. MAUCERI, *Taormina con 110 illustrazioni e 1 tavola*, Bergamo, Istituto di Arti Grafiche, 1907, p. 36.

[27] P. BEMBO, *De Aetna*, op. cit., p. 101.

La descrizione si sofferma, in ultimo, sull'Etna, definendo una dettagliata topografia del vulcano, caratterizzato dalla successione di fasce concentrice: l'area coltivata attorno ai casali catanesi, l'intricato bosco etneo e i deserti sommitali[28]. Com'è ovvio, lo scrittore dedica particolare attenzione all'eruzione cui ha avuto la fortuna di assistere. Una natura tanto varia e stupefacente è sempre osservata attraverso il filtro di una raffinata cultura umanistica, in virtù della quale i luoghi riecheggiano dei versi e della prosa dei classici. Persino quando Bernardo Bembo esprime paterna apprensione nell'apprendere della scalata di Pietro, cita Plinio, la tragica morte dell'autore della *Naturalis Historia* a causa dell'eruzione del Vesuvio del 79 d. C.[29]. Il riferimento alla scomparsa dello studioso latino rappresenta paradigmaticamente la mentalità umanistica, intesa a fare degli antichi un modello cui tornare ed a cui ispirare la propria vita, nonostante l'avvertenza dell'ineluttabile distanza storica, anzi proprio in virtù di essa[30].

Nel descrivere il maggiore vulcano d'Europa Bembo delinea una precisa gerarchia delle fonti, secondo il canone della storiografia medievale che rinvia ad Isidoro da Siviglia: *visa*, *audita et lecta*[31]. In primo luogo il racconto si avvale dell'esperienza diretta, testimoniata dalle ripetute occorrenze di *verba videndi*; quindi, riferisce le opinioni di quanti l'autore ha potuto interrogare; infine cita gli scrittori che hanno trattato lo stesso argomento. La compresenza dei due Bembo, il figlio che ha esperienza diretta dei fenomeni e il padre che ne ha letto e, dunque, mette a disposizione la propria cultura matura, vasta e meditata, è ancora una volta

[28] Ivi, pp. 107-108.
[29] Ivi, p. 110.
[30] Come sottolinea S. SETTIS, *Il futuro del "classico"*, Torino, Einaudi, 2004, p. 80: «Proprio qui, nella buia voragine fra morte e resurrezione, è la radice della corrispondenza simmetrica tra "classico" e "Rinascimento" che abbiamo menzionato: se solo nel XIX secolo entrambi i concetti presero, entro un ben definito quadro disciplinare e istituzionale, il senso che conservano fino ad oggi, entrambi si fondavano però su premesse che già erano chiare alla generazione di Petrarca, e cioè che era necessario tornare agli Antichi, ridar loro vita e renderli attuali col contrapporli ai moderni; anzi, fare se stessi simili agli Antichi per comprenderli a fondo, riviverne e riproporne l'insegnamento». Cfr. anche lo studio di E. GARIN, *L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 1958; originale la riflessione sulla riscoperta dei classici nel Rinascimento italiano formulata da N. GARDINI, *Rinascere. Storie e maestri di un'idea italiana*, Milano, Garzanti, 2019.
[31] Quanto alla storiografia medievale, alla gerarchia delle fonti, alle sue caratteristiche nelle diverse aree romanze cfr. il bel saggio di L. MINERVINI, *La storiografia*, in *La letteratura romanza medievale*, a cura di C. Di Girolamo, Bologna, Il Mulino Editrice, 1994, pp. 279-96.

funzionale: l'autore non si perde nelle suggestioni di miti e leggende che, dalla classicità alle risemantizzazioni medievali, hanno fatto dell'Etna un vero e proprio «catasto magico»[32], riconduce anzi la tradizione letteraria al vaglio razionale. In questo senso si può dire, con Giovanni Salmeri, che quella bembiana è la prima descrizione del vulcano priva di riferimenti soprannaturali[33].

Una rappresentazione di questo modo di procedere si ha nella discussione su alcune questioni scientifiche, come l'origine delle eruzioni o la perennità delle nevi etnee, già cantata da Pindaro[34]. Risulta interessante, perché improntata ad un fondamento razionale che deve esser valutato in rapporto all'epoca, la spiegazione che Bernardo Bembo dà delle eruzioni etnee, ricondotte alla presenza di vaste vene di zolfo, all'esistenza di profonde caverne nel ventre del vulcano ed all'azione dei venti che incontrando lo zolfo suscitano enormi incendi[35]. Tutto il trattato è sospeso tra l'osservazione diretta della natura, le disquisizioni filosofiche e le citazioni dei classici che costituiscono un fittissimo reticolo di rinvii intertestuali: sono evocati esplicitamente Omero, Esiodo, Pindaro, Platone, Aristotele, Teocrito, Orazio, Ovidio, Virgilio, Strabone, Plinio e Claudiano. Oltre alle ripetute citazioni odissiache, consone all'aspetto odeporico del testo, è ovvio il ricorso al modello teocriteo, all'eterno archetipo della pastorale siciliana di cui si avvertono non pochi echi: «*Videre se aiunt pastores ipsum Deum passim errantem per sylvas et pascua; tum etiam sedentem sub illis arboribus coronatum pinu et tacentem saepius, interdum tamen etiam fistula solantem amores*»[36]. Il filtro culturale con cui lo scrittore osserva l'isola, in conformità con la sua sensibilità e il suo «repertorio»[37], comporta tuttavia

---

[32] Si fa riferimento al suggestivo titolo del saggio di Maria Corti dedicato all'Etna ed ai miti etnei. Cfr. M. CORTI, *Catasto magico*, Torino, Einaudi, 1999.

[33] G. SALMERI, *L'Etna del viaggio e della scienza*, in AA. VV., *Etna. Mito d'Europa*, Catania, Maimone Editore, 1997, pp. 124-35.

[34] PINDARO, *Epodo*, in ID., *Le odi. Poeti greci tradotti da Ettore Romagnoli*, Bologna, Zanichelli, 1945, p. 116.

[35] P. BEMBO, *De Aetna*, op. cit., pp. 113-15.

[36] Ivi, p. 122. Questa la traduzione di S. Cammisuli: «Dicono che i pastori vedano lo stesso dio che vaga qua e là per le selve e i pascoli; spesso mentre siede sotto quegli alberi coronato di pino e tace, talvolta mentre consola il suo amore con la zampogna».

[37] Si fa riferimento alla nozione di «repertorio» elaborata da Wolfgang Iser. Cfr. W. ISER, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1978.

un'«obliterazione» della popolazione locale, come ha messo in evidenza Raffaele[38]. Il *modus videndi* bembiano, peraltro, non appare troppo distante dalla passione antiquaria e dall'attenzione alla classicità che, *mutatis mutandis*, ha caratterizzato l'odeporica del XVIII secolo, di cui la *Reise* di Goethe costituisce la testimonianza più nota. Del resto anche Bembo, anticipando l'autore del *Werther*, ha esaltato l'eccezionalità dell'esperienza siciliana che lo ha spinto alla pubblicazione nel 1496, presso l'editore Aldo Manuzio di Venezia[39], della sua prima prova letteraria, soffermandosi su quel felice biennio della sua vita e spingendosi a scrivere: «*Cave tamen putes nobis hoc siciliensi biennio quicqam in vita fuisse iocundius*»[40].

Non pochi sono dunque gli spunti in virtù dei quali rileggere accortamente il *De Aetna* che, certo, non ha goduto di grande successo presso i posteri e spesso ci è stato tramandato in volumi collettanei come trattato scientifico dedicato al vulcano siciliano, generalmente accostato al poemetto d'epoca neroniana, l'*Aetna* in 646 esametri dattilici che Seneca attribuiva all'amico Lucilio.

Sono assai rari gli echi del trattato bembiano nella modernità letteraria: fanno eccezione alcuni riferimenti riscontrabili nell'ottocentesca *Vulcanologia dell'Etna* di Carlo Gemmellaro, un precursore, un naturalista e vulcanologo che tuttavia non rinunciava ad interpolare un breve compendio mitologico nella sua opera arricchendola di ricercate citazioni letterarie[41]. Una citazione del giovanile trattato bembiano è incastonata in una delle monografie artistiche di Federico De Roberto, *L'Etna e la valle dell'Alcantara*[42]: la scrittura derobertiana ha qui come presupposto

[38] Come scrive F. RAFFAELE, *Tra Natura e Antico. La raffigurazione della Sicilia nel* De Aetna *di Pietro Bembo*, in P. BEMBO, *De Aetna*, op. cit., p. 19.

[39] Com'è noto, è questa l'occasione in cui l'editore veneziano ha utilizzato per la prima volta il carattere Bembo, elaborato da Francesco Griffo osservando il manoscritto di Pietro Bembo. L'emulazione della grafia scritta del Cardinale ha dato nuova eleganza e leggibilità ai testi a stampa, con un sottointeso ideologico: il nuovo carattere rappresentava l'ideale armonico degli umanisti formatisi nella lettura dei *classici auctores*, in contrapposizione al carattere gotico identificato con i popoli affermatisi a causa della decadenza romana. Manuzio ha usato il carattere Bembo anche per la stampa della *Hypnerotomachia Poliphili* e da quel momento il carattere ha avuto ampia diffusione, influenzando generazioni di stampatori.

[40] Ivi, p. 97. Questa la traduzione di S. Cammisuli: «Ma non pensare che nella mia vita ci sia stato qualcosa più felice dei due anni trascorsi in Sicilia».

[41] C. GEMMELLARO, *La vulcanologia dell'Etna*, Catania, Tipografia dell'Accademia Gioiena di C. Galàtola, 1858, pp. 86 e 88.

[42] F. DE ROBERTO, *Randazzo e la valle dell'Alcantara*, Bergamo, Istituto di Arti Grafiche di Bergamo, 1909.

una rigorosa ricognizione documentaria che dà luogo ad una fitta sequenza di tarsie intertestuali, attente, in particolare, alle opere periegetiche. Anche per De Roberto i luoghi descritti sono connotati dalla memoria letteraria, oltre ad esser visti nel loro valore storico ed artistico. Quello che ovviamente mancava al Bembo, e di cui il moderno scrittore fa ampio uso, è il corredo fotografico[43]: la guida, pubblicata nell'innovativa collana di «monografie illustrate» dell'Istituto di Arti Grafiche di Bergamo diretta da Corrado Ricci, è infatti improntata ad un accorto rapporto tra testo e immagine che ne fa un'originale testimonianza iconotestuale agli albori del secolo scorso[44]. Lo scrittore, tuttavia, conferisce una patina arcaicizzante alla propria narrazione, citando ripetutamente il cinquecentista castiglionese Antonio Filoteo Omodei[45] e si ricorda di Bembo, del suo trattato etneo e della descrizione del fiume Alcantara che lambisce Randazzo, riportando un passo descrittivo: «*Vallis sonoro et perpetuo flumine scinditur et irrigatur. Platani numerosa sylva utrasque ripas inumbrantes maximam sibi vallis partem egregiae incolae vendicarunt*»[46]. Uno dei pochi omaggi che la letteratura novecentesca ha reso al trattato esordiale del colto umanista.

Dario Stazzone

Parole-chiave: odeporica, trattato, Umanesimo.

[43] La monografia dedicata a Randazzo è illustrata, tra l'altro, da settanta foto d'arte realizzate dallo stesso De Roberto e costituisce, allo stato, una delle poche testimonianze della passione dello scrittore per l'arte dello scatto. Sul De Roberto fotografo cfr. M. TROPPANO, *La configurazione dello spazio nella narrativa e nella fotografia di De Roberto*, in *Letteratura & fotografia*, a cura di A. Dolfi, Vol. I, Roma, Bulzoni Editore, 2007, pp. 205-44.

[44] Per lo studio di quella particolare forma di iconotestualità che è il fototesto cfr. *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa e R. Coglitore, Macerata, Quodlibet, 2016.

[45] La riscoperta dell'opera del cinquecentista siciliano Antonio Filoteo Omodei, abbondantemente citato da De Roberto nella sua monografia randazzese, si deve ad Angelo e Giuseppe Manitta che ne hanno studiato i poco noti testimoni manoscritti e a stampa, oltre a diversi documenti d'archivio. L'Omodei che è, peraltro, autore di una raccolta di rime da inquadrarsi nell'ambito del petrarchismo post-bembiano, coltivava un vasto quadro di relazioni culturali e intratteneva rapporti di scambio poetico con Annibal Caro e Giovan Paolo Lomazzo. Cfr. A. e G. MANITTA, *Il codice autografo delle* Rime *di Antonio Filoteo Omodei (Capponiano 139). Indagini su un inedito petrarchista del Cinquecento*, Castiglione di Sicilia (CT), Il Convivio, 2015.

[46] F. DE ROBERTO, *Randazzo e la Valle dell'Alcantara*, op. cit., p. 94. Il testo latino è tratto da P. BEMBO, *De Aetna*, op. cit., p. 101. Questa la traduzione di S. Cammisuli: «La valle è divisa e bagnata da un sonoro fiume perenne. I platani, adombrando entrambe le rive con una folta selva, hanno occupato la maggior parte delle lave, come eccellenti abitanti».

Postille sulla «correctio»

Mon verre est petit,
mais je bois dans mon verre.

(Alfred de Musset)

Non si avrà già motivo d'eccepire sul concetto, largamente acquisito, di storicità d'un certo glossema[1], cioè d'un fenomeno grammaticale che ricorra di frequente in un'epoca e in qualche modo alluda al suo *Zeitgeist*. Un canonico esempio, a riguardo, può essere presto somministrato dal cosiddetto costrutto impressionistico[2], o programmatica sostantivazione della qualità di un esperibile, alla quale succeda, in subordine, l'aggiuntiva specifica d'esso, declassato a semplice accidente: «bianchezza di greggi» anziché «delle greggi di colore bianco», per ripeter – l'ennesima volta – e tradurre un noto Mallarmé.

Tale fatto schiettamente linguistico sottende in sé (e tradisce suo malgrado) un evento d'indole gnoseologica, quale la rinuncia alla razionale gerarchia di nome ed aggettivo, soppiantata da un nudo percepire che è esso ad imporsi come egemone, campeggiando nell'ordine ideale e rigettando il dedurre, con l'astrarre, nel dominio degli *idola* menzogneri[3]. Che siffatta rottura cognitiva poi si riduca, nel tempo e con gli anni, ad un vezzo o financo ad una voga, non ci deve stupire o perturbare più di quanto non sia inevitabile ritrovarsi ogni volta a prendere atto della smascheratrice metamorfosi di ogni elitario e vanitoso culto dell'anticonformismo alternativo in

---

[1] Grandemente istruttivi, come sempre, i rilievi in proposito di Luca Serianni, ad esempio in due interventi di localizzazione secentesca: *La lingua del Seicento: espansione del modello unitario, resistenze ed esperimenti centrifughi*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. V, Roma, Salerno Editrice, 1997, pp. 587-90 e *Le novità secentesche*, in *Storia dell'italiano scritto. I. Poesia*, a cura di Giuseppe Antonelli *et al*., Roma, Carocci, 2014, pp. 69-70.
[2] Sul quale si potrà anche cfr. il mio *Comisso e il chiasmo*, in «Strumenti critici», XXXIII (2018), 3, p. 551.
[3] Cfr. Gianfranco CONTINI, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)* [1970], Torino, Einaudi, 1979, pp. 242-45.

abbrutito costume di massa. Resta ad ogni modo l'evidenza di certe storiche innovazioni che affatto inconsapevoli prodromi o tapini ricalchi tardivi[4] finiscono per ben convalidare appunto nella lor cronologia. Il modulo del quale parlavamo già, difatti, s'intravede[5] in autori appartenenti al mondo romano o anche al *lateinisches Mittelalter*:

Caesariem *longae dextra deducere* barbae[6]
[…] *pulchra* colorum varietate *depicta* […][7]

Ma è tra Otto e Novecento che esso appare davvero maturare, tal come un frutto infine dotato di un suo proprio speciale sapore:

[…] *im Grün der Rebengelände* […]
[…] *draussen schillerte* das Grau der Haide […][8]

Al punto da arrivare a permettere di redigere quasi un catalogo suddiviso per classi omogenee di suffragî, non sempre coevi, ma volta per volta accomunati da uno stesso profilo struttivo o semmai da uno stesso lessema, sorvolando – siccome è opportuno – sulla classica separatezza di versi e prose, pur disparate:

[…] luceva in fondo *un chiaror di ghiaia* illuminata dalla luna[9].

---

[4] «[…] il giorno di festa continuavo a vederlo […] *nel verde delle campagne* punteggiato dagli allegri colori dei pic-nic.» (Marcello ARGILLI, *Viaggio a sorpresa*, XV, 3; Novara, De Agostini, 1987, p. 100); «[…] il sole accende *l'ocra stinto degli antichi mattoni* […]» (Marcello ARGILLI, *Il ragazzo del Colosseo*, I, 17; Milano, Mondadori, 1988, p. 5).
[5] Al riguardo, non si voglia negligere l'uso stilistico, nel *Pervigilium Veneris* («*casas virentes* DE flagello myrteo,», 6; «*fecit undantem Dionen* DE marinis imbribus.», 11; «*ipsa surgentes papillas* DE Favoni spiritu», 14; «*En micant lacrimae trementes* De caduco pondere*!*», 17), di quella preposizione che sta alle spalle del «di» di oggigiorno (cfr. Andrea CUCCHIARELLI, *Lingua e stile*, in *La veglia di Venere*, Milano, Rizzoli, 2003, pp. 27-31).
[6] OVIDIO, *Met*., XV, 656.
[7] LEONE MARSICANO, *Narratio de consecratione ecclesie Casinensis*, 18, iii.
[8] Adalbert STIFTER, *Brigitta*, I, 19 e I, 45.

***

Ritornano su spirando attorno […] *una vivezza d'aria*[10].

[…] il marmo effigiato prendeva […] quasi direi *un tepore d'avorio* […][11]

[…] brucia lentamente e diffonde all'intorno *un tepore di nido*[12].

***

Su la presa del terreno, scuro […] s'erge *il candore de' buoi* aranti […][13]

[…] aghi di pino e di ginepro contro *il vuoto dei cieli* […][14]

***

Dormian sognando
il bianco della strada[15].

[…] *sull'alidore*
dell'acque […][16]

[…] *nel buio bianco*
del finestrino […][17]

***

Nettezza di montagne[18]

nudità di mattini[19],

sulla *letizia d'acque* puerili […][20]

Amava […] le Alpi, natura e uomini, *limpidezza di cielo* e di volti […][21]

Che *allegria di fuoco* con tutte quelle fascine di quercia![22]

---

[9] Antonio FOGAZZARO, *Piccolo mondo moderno*, III, 3, iii.
[10] Rina NIGRISOLI, *La mia scuola*, 14.I.1922; a cura di Francesca Borruso, Milano, Unicopli, 2011, p. 56.
[11] Gabriele D'ANNUNZIO, *Il piacere*, II, 4, iv.
[12] INOEL, *Caratteristica ospitalità giapponese*, in «Conquiste d'Impero», X (1941-1942), 7-8, p. 82, col. 1.
[13] Alfredo PANZINI, *La lanterna di Diogene*, VIII, 9.
[14] Emilio CECCHI, *L'osteria del cattivo tempo*, XI, 4.
[15] Giovanni PASCOLI, *La cavalla storna* (in ID., *Canti di Castelvecchio*, I, 58), 58.
[16] Giorgio CAPRONI, *Alle mondine* (= *Ballo a Fontanigorda*, 11), 3-4.
[17] Umberto FIORI, *Il Conoscente*, IX, 2-3.
[18] Giuseppe UNGARETTI, *Dal viale alla valle* (= *L'Allegria*, III, 17), 1.
[19] Salvatore QUASIMODO, *S'udivano stagioni aeree passare* (= *Acque e terre*, 13), 7.
[20] Libero DE LIBERO, *L'Italia letteraria*, 17.XI.1934; a cura di Daniele Treglia, Terracina, Tipografia Emilio Vera, 2014, p. 100.
[21] Giuseppe ISNARDI, *In memoria di Giuseppe Lombardo Radice*, Appendice di ASSOCIAZIONE PER GLI INTERESSI DEL MEZZOGIORNO IN ITALIA, *Relazione sull'attività dell'Associazione nel triennio 1936-1938*, Roma, A.T.E.L., s. d., p. 58.

Facciamo adesso un mezzo passo avanti, quel medesimo che anche intercorre (frapponendo bensì una distanza [che non intendo chiamare "sociale", precipitando in *vana seu inutilia*], ma non tale da impedire il contatto) tra grammatica e retorica ornata, cioè tra la tecnica di foggiar frasi e la scienza del comporre discorsi, sia suasorî che impressivi e moventi, come credo che ottimamente esemplifichi una coppia di lacerti provenienti da scrittori della tarda grecità (l'uno un filosofo e l'altro uno storiografo), nei quali rispettivamente si osserva un mero omeoptoto dell'accusativo («ἀπορραίνοντας – ἐγκρουομένους – λοιδοροῦντας – κλέπτοντας») abbinarsi a un'anafora dell'articolo («*τοὺς* ἀπορραίνοντας – *τοὺς* ἐγκρουομένους – *τοὺς* λοιδοροῦντας – *τοὺς* κλέπτοντας»):

ἐὰν λουσόμενος ἀπίῃς, πρόβαλλε σεαυτῷ τὰ γινόμενα ἐν βαλανείῳ, τοὺς ἀπορραίνοντας, τοὺς ἐγκρουομένους, τοὺς λοιδοροῦντας, τοὺς κλέπτοντας[23]

e una paratassi di tre predicati («ἐστεφάνωτο – ἐκεκόσμετο – ἔλαμπε») inghirlandarsi d'un epanadiplosi (A.: SOST. + SOST. + VERBO; B.: SOST. + AGG. + VERBO; A.: SOST. + SOST. + VERBO):

[…] ἥ τε γὰρ πόλις πασᾶ *ἄνθεσί τε καὶ δάφναις* ἐστεφνωτο καὶ *ἱματίοις ποικίλοις* ἐκεκόσμετο, *φωσί τε καὶ θυμιάμασιν* ἔλαμπε […][24]

Tiriam bene, allora, le somme ponendo un agevole quesito: la caratteristica storicità che ammessa abbiamo circa taluni dati d'ordine semplicemente linguistico non potrebbe pensarsi e concepirsi anche per molti procedimenti spettanti piuttosto alla retorica? Io senz'altro reputo di sì, e mi affretto a fornire argomenti. Avviene

---

[22] Enzo PETRINI, *Il volo del nibbio. Leonardo e il suo mondo*, VII, 1, xvi; a cura di Giampaolo Boccardi, s. l, Salani, 1985 (1983[1]), p. 71.
[23] EPITTETO, *Manuale*, 4, ii.
[24] CASSIO DIONE, *Storia romana*, LXXIV, 1, iii.

infatti di riscontrare, in un arco di tempo che va dall'inizio del secolo scorso infino a un po' prima del suo termine, un impiego della classica *correctio* il quale pare davvero palesarsi con alquanto o parecchio di somigliante dall'una all'altra delle sue epifanie. Cominciamo da un elogio funebre che a De Amicis volle tributare Pascoli poeta pedagogo, e che cito[25] da un libro minore:

Egli era uno scrittore e poeta,
non naturalista, MA naturale,
non verista, MA vero,
non umanista, MA umano,
anzi uomo, anzi fanciullo[26].

Lo stesso modulo e il suo parallelismo (ma, ahimè, quanto debilitati e corrotti rispetto ad icastica e finezza[27] del più anziano fra i due romagnoli) si sorprende nelle sprezzanti sentenze di un primo ministro aduso a concionare:

La storia *non* è dei vili, MA dei coraggiosi;
non è dei poltroni, MA degli operanti[28].

e altresì nei negativi giudizî di due dell'istessa generazione:

[25] Grazie all'infallibile memoria dell'erudita e illustre studiosa (oltreché gentilissima sodale) Carla Chiummo dell'Ateneo di Bari.
[26] *Limpido rivo. Prose e poesie di Giovanni Pascoli presentate da Maria ai figli giovinetti d'Italia*, Bologna, Zanichelli, 1928, II ed., p. 168.
[27] Attinte con il sapido espediente di un etimologismo regressivo, *id est* teso a restaurare (con successo: di stilista, se non anche di esegeta) il primario (anteriore ed essenziale) sul derivato (additizio ed astruso).
[28] Benito MUSSOLINI, *Discorso* a Reggio Emilia del 30.X.1926, in ID., *Scritti e discorsi. Dal 1925 al 1926*, Milano, Hoepli, 1934, p. 455. Qualcosa d'analogo («A, *non* B» x 2) nella spiccia oratoria di un politico odierno: «Ora spendiamo bene i soldi: lavoro, *non* sussidi; crescita, *non* assistenzialismo» (Matteo RENZI, Televideo 154/2 del 22.VII.2020), laddove un filosofo, criticando un molto più giovane letterato, aveva stabilito anteporre («*Non* B, *ma* A» x 2) l'insidia al suo antidoto dovuto: «Il dovere nostro *non* è l'oscurità, *ma* la luce; *non* la torbidezza, *ma* la chiarezza» (Benedetto CROCE, *Cultura e vita morale. Intermezzi polemici*, Bari, Laterza, 1914, p. 142).

[…] immagini rutilanti che
abbarbagliano *e non* illuminano,
suonano *e non* creano[29].

Cose guardate, *non* viste;
parole udite, *non* sentite[30].

fino a giungere ai dì del dopoguerra:

Ligia però al costume e alla tradizione,
ciarliera *ma* buona,
litighina *ma* onesta,
è sempre fiera della sua romanità[31].

o addirittura agli anni del riflusso:

Un grosso lavoro, *più* magistrale CHE affabile,
più arcigno CHE seducente […][32]

non senza, poi, talora esser piegato a sagaci movenze da racconto (una graduale scoperta del vero, attraverso obiettiva osservazione e susseguente inferenza contraria):

Era piccolo, *ma* non era un topo.

---

[29] Adriano TILGHER, *Teatro di Marinetti*, in *Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, vol. IX, Milano, Rizzoli, 2006 (1946-1952), p. 10011, col. 2.
[30] Giuseppe BOTTAI, *Vent'anni e un giorno (24 luglio 1943)* [1949], Milano, Rizzoli, 2008, p. 104.
[31] Alberto MANZI, *Le maschere Italiane*, in «Il Vittorioso», XVII (1953), 7, p. 9, col. 2.
[32] Massimo MILA (1981), cit. nel Programma di sala dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia per l'esecuzione della *Fantasia-Recitativo quasi una danza*, per pianoforte e orchestra, di Alberto Bruni-Tedeschi (concerti del 13, 14, 15.XI.1983). Un grazie affettuoso all'impareggiabile amico Clemens Wolken (dotto e solerte come altri pochissimi ch'io mi conosca) per il ritrovamento di questa scheda, altrimenti sperduta nei tardi ed aridi meandri della mia povera memoria.

Era peloso, *ma* non era un cagnolino.
Aveva delle lunghe orecchie, *ma* non era un leprotto[33].

o tracciati da acerba polemica:

[…] bagarre strumentale che carta stampata e tv ci hanno riversato addosso per convincerci una volta di più che la guerra è ancora giusta, *se non* bella, necessaria, *se non* ineliminabile[34].

Sino a qui ci siam mossi in effetti tra pur sempre modiche occorrenze (beninteso, per quel che concerne la dimensionabile estensione dell'istituto in uso, non già in quanto al suo maggiore o minore mordente). Nulla vieta però all'animoso (ed anche, purtroppo, alla canaglia) di combinar semmai l'epanòrtosi con un tale moltiplicatore (e cioè il *cliché* della sequenza[35]) che, in quanto leva invero mirabile, può produrre portenti o sciagure con identica facilità, come constatiamo, per esempio, nelle antitesi ben processate in catene di congrua lunghezza (anzi, sempre e comunque senarie) sia dal sacro ed ispirato scrittore che ironizza da mite catecheta[36]:

Nos *stulti propter Christum,*
VOS autem prudentes in Christo:
nos *infirmi,*
VOS autem fortes :
VOS nobiles,
nos *autem ignobiles*[37].

[33] Cristina LASTREGO-Francesco TESTA, *Benvenuto Wilko*, I, 24-26; Torino, Einaudi, 1986, p. 14.
[34] Paolo CARDONI, *Gli studenti chiedono e attendono*, in «Riforma della scuola», XXXVII (1991), 3, p. 21, col. 1.
[35] Cfr. Giovanni GETTO, *Ospite dell'anima. Meditazioni sullo Spirito Santo: il «Veni Sancte Spiritus» e il «Gloria Patri»*, a cura di Carlo Ossola, Milano, Jaca Book, 1991, pp. 44-45 e Giovanni POZZI, *Grammatica e retorica dei santi*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, pp. 23, 84, 89, 317.
[36] Cfr. Mario SALISCI, *Il profeta. Padre Pio e la sua opera. Un'analisi sociologica*, Milano, Angeli, 2014, pp. 23, 31, 33-35.
[37] 1 *Co* 4, 10.

sia dalla tracotante sicumera di certi montagnardi in golf di *cashmere*[38]:

La scuola media non conta perché
loro sono bambini
MENTRE NOI siamo quasi donne,
loro sono macchine semplici
MENTRE NOI siamo creature sofisticate,
loro hanno la vita interiore di un pesce rosso
MENTRE NOI ci interroghiamo sul senso dell'universo[39].

È così che un senatore dell'Ohio poté, a suon di cattivanti *correctiones*, presentarsi in una luce siffatta che dovette aiutarlo a far carriera:

America's present need is not *heroics, BUT healing;* not *nostrums, BUT normalcy;* not *revolution, BUT restoration;* not *agitation, BUT adjustment;* not *surgery, BUT serenity;* not *the dramatic, BUT the dispassionate;* not *experiment, BUT equipoise;* not *submergence in internationality, BUT sustainment in triumphant nationality*[40].

Allorché, come qui, l'eloquenza si perverte, con nostro rossore, in perfetta ed efficiente macchina che conî mondiglia anziché oro, per uscirne a salvamento occorre come un soprassalto dell'ingegno, che in ascolto dei moniti della coscienza, offesa e ribollente, replichi con i mezzi suoi proprî, immettendo nei pubblici appelli una tutta diversa arte retorica, non dimentica di quel che possieda di tràditi strumenti prodigiosi, ma capace di infletterli in maniera (soprattutto deautomatizzandoli) da mostrar con vigore e vivezza come un fievole grano di sabbia possa, se deposto con sapienza e amore, arrivare ad inceppare il moto delle ruote dentate di un inesorabile

[38] «Alla decomposizione del movimento comunista […] ha fatto seguito l'affiorare di formazioni sedicenti progressiste capitanate da élites urbane alto-borghesi. Del movimento comunista, da cui vagamente discendono, costoro hanno ereditato unicamente l'arroganza autoreferenziale e vi aggiungono, però, divenuti ormai liberali, robuste dosi di arrivismo» (Luciano CANFORA, *La scopa di don Abbondio. Il moto violento della storia*, Bari-Roma, Laterza, 2018, p. 59).
[39] Claudia DE LILLO, *Dire fare baciare. Istruzioni per ragazze alla conquista del mondo*, Milano, Feltrinelli, 2014, p. 23.
[40] Warren G. HARDING, *Return of Normalcy Speech* (14.V.1920), 3, i.

ingranaggio programmato da spiriti pravi. Ho in mente la celebre orazione (toccante, ma lucida e terribile) che papa Pacelli pronunciò (nella Pasqua del ’54) contro il ricorso a tutte le armi atomiche, chimiche e biologiche («Quando si avvedranno i reggitori delle nazioni che la pace *non* può consistere in un esasperante e dispendioso rapporto di vicendevole terrore, MA nella massima cristiana della universale carità, ed in particolare nella giustizia volontariamente attuata *anzi* CHE estorta, e nella fiducia *piuttosto* ispirata CHE pretesa?[41]»), nella quale, con il virtuosismo di un ecclesiastico addottrinatosi sopra i banchi del Liceo Visconti, vediamo congegnato un sistema per cui ad una previa *correctio* («*non* […] in un […], MA nella») ne seguono due altre più tenui («attuata *anzi* CHE estorta – *piuttosto* ispirata CHE pretesa»), non soltanto latrici di una diacope che anima di un’ariosa asimmetria l’altrimenti opprimente responsione («A, anzi che B – piuttosto A che B»), ma altresì fregiate di un artificio (l’evoluzione dell’epanòrtosi da massimalista [«A, non B»] a riformista [«A, meglio che B»][42]) che, pur presente nella Scrittura («*Quia misericordiam volui*, et non *sacrificium; / Et scientiam Dei*, plus quam *holocausta*»[43]), così tanto ci sembra si addica alle sorridenti narrazioni in guisa di *Album für die Jugend*:

Si vedeva nel suo gesto *piuttosto* la gelosia per un concorrente pericoloso CHE la ripugnanza per un ospite inferiore[44].

Coroncinadoro la rincorse, *ma più che* correre volava e rideva[45].

[…] è vero che i due pirati erano due paurosi, *ma* erano *anche* persone molto ordinate e precise[46].

[41] PIO XII, *Discorso* nella Solennità della Pasqua di Risurrezione (18.IV.1954), in *Discorsi e Radiomessaggi di Sua Santità Pio XII*, vol. XVI, [Città del Vaticano], Tipografia Poliglotta Vaticana, 1955, p. 12.
[42] Cfr. Gian Piero MARAGONI, *Le Muse bambine. Avvio di un discorso su «Kunstprosa» e letteratura per la gioventù*, Roma, Castelvecchi, 2020, pp. 41-45.
[43] *Os*, 6, 6.
[44] Bonaventura TECCHI, *Storie di bestie*, VII, 5.
[45] Arcadio LOBATO, *La sfera delle meraviglie*, 24; Cinisello Balsamo, San Paolo, 1994, p. 22.
[46] Sebastiano Ruiz MIGNONE, *Il pirata Pastafrolla e il pirata Pappamolle*, 35, ii; Milano, Piemme, 2016, p. [22].

Ma la *correctio* ha in serbo qualcos'altro per trattenerci ancora sulla corda. Si tratta della storia curiosa d'un particolare sottogenere di epanòrtosi (quella connessa a un fugace accenno di epanafora della congiunzione avversativa[47]) a partire dall'opera in musica:

Soffro le mie catene;
Ma questa macchia in fronte,
Ma l'odio del mio bene
Soffribile non è.

Come ogni altro, ho core in petto;
Ma vassallo è in me l'affetto;
Ma tiranno in voi si fa[48].

Ma nol vedo…
ma sospiro …[49]

Ma la gemma più lucente,
Ma la gioia più ridente,
Come sole fra i pianeti
Fia, Giovanna, il nostro amor[50].

È di lì, certamente, che il *pattern* si tramanda non solo ad un lirico («E spalanca la bocca e addenta il cuscino e lo trangugia. *Ma* tutte quelle punte lo pungono, *ma* il cuscino lo soffoca […][51]»), ma pure, nel frattempo, a un filone di prodotti circumletterarî (e comunque di medio *niveau*), tra didassi ed ambiente scolastico:

Censo, bellezza, intelligenza si accordano in cara armonia, *ma* quel pallore ceruleo dello sposo non vi ha messo indosso qualche scrupolo, *ma* non vi siete informato della sua salute, *ma* non avete consultato un medico?[52]

---

[47] Cfr. Gian Piero MARAGONI, *Metastasio e la tragedia*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 62-63.
[48] Pietro METASTASIO, *La clemenza di Tito*, ii, 13, 11-14 e *Regolo*, iii, 6, 51-53.
[49] Giuseppe CARPANI e Giambattista LORENZI, *Nina*, i, 6, 5-6.
[50] Temistocle SOLERA, *Giovanna d'Arco*, i, 6, 5-8.
[51] Andrea ZANZOTTO, *La storia dello zio Tonto. Libera elaborazione dal folclore trevigiano*, Mantova, Corraini, 2004, c. 12*v*.
[52] Paolo MANTEGAZZA, *Almanacco igienico popolare. Igiene del cuore e dei nervi*, Milano, Brignola, 1876,

Non più pallide e perfette Beatrici […] *ma* fervide Giuliette […] *ma* Tecle disperate […] *ma* l'umana leggenda di Faust […][53]

La massima rassegna dei maestri assalì la modesta, *ma* serena, *ma* ferma, *ma* coraggiosa *Nostra Scuola* e cercò attenuare il colpo […][54]

E infine (seròtina *performance*, ma corrusca di estroso estremismo, come intesa a disfare la *correctio* in *expolitio*, infinita in potenza) ai sottilissimi ragionamenti di un veneziano[55] sopra un veneziano:

[…] una *Neue Überlieferung* in cui la componente costruttiva, *ma anche* l'originalità, *ma anche* l'irriflessività, *ma anche* la coscienza morale dell'inserimento dell'opera nell'attualità, *ma anche* il «disinteresse» estetico, *ma anche* la libertà psicologica, dovevano sempre precipitarsi tutte annodate all'appuntamento col pettine di una *synthetische Abmachung* […][56]

All'esatto opposto sta allogata quella certa sorta di epanòrtosi la quale (lungi dall'abraderne le soglie con il giammai cessare di circostanziare[57], riproducendosi – così – in sempiterno) è veduta sigillarsi *motu proprio*, scadenzando stazioni numerose ma tutte volte a ribadir lo stesso conoscimento[58] (anziché, lontananti via via, a minarne l'attendibilità), ora attraverso un rinnovellarsi di *quête* e di *échec* avvicendati:

Qui cum transissent per montem
Ephraim, et per terram *Salisa,*
ET NON invenissent,

---

in Matteo LOCONSOLE, *Educazione e sessualità. Gli almanacchi di Paolo Mantegazza (1866-1905)*, Milano, Unicopli, 2019, p. 63.

[53] Ida BACCINI, *La mia vita. Ricordi autobiografici*, XX, 1; a cura di Lorenzo Cantatore, Milano, Unicopli, 2004, p. 130.

[54] L'OSSERVATORE, *Asterischi*, in «La nostra scuola», X (1923), 5-6, p. 13, col. 1.

[55] Non di nascita, ma certo di adozione.

[56] Giovanni MORELLI, *Luigi Nono*, in «Belfagor», L (1995), 1, p. 51.

[57] Cfr. Gian Piero MARAGONI, *Traité des arbres et arbustes*, Verona, Cierre Grafica, 2019, pp. 40-42.

[58] «Una Firenze razionale *e al tempo stesso* altamente lirica; modesta, reticente *ed insieme* orgogliosa; crudele *ma* oggettiva, violenta *ma* a ragion veduta, dolorosa *ma* gelosissima del proprio dolore» (Emilio CECCHI, *Prosatori e narratori*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, vol. IX, Milano, Garzanti, 1969, p. 556).

transierunt etiam per terram *Salim,*
ET NON erant:
sed et per terram *Iemini*,
ET MINIME repererunt[59].

Ora con liberali concessioni, per indi fare il punto e tener botta[60]:

Siamo sempre collegati,
MA anche più soli;
possiamo trovare le immagini che vogliamo,
MA vediamo meno;
conosciamo di più,
MA ci orientiamo con difficoltà nella grande piazza del web […][61]

ora mediante la più didascalica delle *correctiones* sostitutive[62]:

[…] [il diavolo] *non* può essersi ribellato contro Dio per sconsideratezza, MA solamente per malignità; e perciò anche, non essendo il suo peccato nato da ignoranza, egli *non* può pentirsene, MA deve restare in eterna ostinatezza d'impenitenza, e, *non* avendo peccato contro singoli comandamenti di Dio MA contro Dio stesso, non può convertirsi[63].

[…] *non* si invoca Dio o la Vergine […],
MA una schiera di divinità pagane;
non è Dio a troneggiare sullo scranno del paradiso,
MA Cupido;
[…] la "morale" […] *non* sprona le donne a fuggire dal vizio,
MA ad avere desideri sessuali più modesti[64].

---

[59] 1 *Sm* 9, 3-4.
[60] Cfr. Gian Piero MARAGONI, *Retorica diatonica. Trattatello in laude dell'«elocutio»*, Roma, Efesto, 2016, p. 70 e n. 95.
[61] Sua Eminenza il Cardinal Matteo ZUPPI, nell'«Avvenire» del 19.I.2020, p. 19, col. 4.
[62] «*Et erit* pro suavi odore *FOETOR, / Et* pro zona *FUNICULUS, / Et* pro crispanti crine *CALVITIUM, / Et* pro fascia pectorali *CILICIUM*» (*Is* 3, 24).
[63] Tr. it. di Benedetto Croce dell'*Apologie des Teufels* di Johann Benjamin Erhard, ristampata a cura di Vanna Gessa Kurotschka e Renata Viti Cavaliere, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2001, p. 54.
[64] Roberto GALBIATI, *L'«Historia di Camallo» e l'«Historia del pescatore»: due testi alla confluenza di più generi*, in *L'editoria popolare in Italia tra XVI e XVII secolo. Testi, collezioni, mestieri*. Atti delle giornate di studio (Roma, 13-14.XII.2017), a cura di Gabriele Bucchi *et al*., Manziana, Vecchiarelli, 2019, p. 92.

ora infine (in pienissimo Ottocento) con tale insistenza *in argumentando*, da sentir poi il dovere – da calligrafo – di almeno eccellere in nitido tratto:

Se (A_1) ne' primi esercizi di lingua e di composizione *non* (A_2) si espongono già (A_3) squarci sublimi di eleganti e classici scrittori; MA (A_4) semplicissimi racconti semplicissimamente espressi; se (B_1) lo scultore *non* (B_2) pretende già (B_3) dal suo inesperto garzone, che gli esca di mano la statua compiuta, perfetta, animata; MA (B_4) si contenta che sappia digrossare l'informe tronco; se (C_1) il pittore *non* (C_2) esige già (C_3) che il suo giovane dilettante imiti con perfetta verisimiglianza il quadro cui egli stesso non potè compiere che dietro lunghi studi, pieno conoscimento dell'arte sua ed instancabile fatica; MA (C_4) è pago che sappia tracciarne sulla sua tavoletta con verità e proporzione di parti i primi lineamenti e, dirò così, l'ossatura, perchè mai nell'insegnamento della scrittura dovrà procedersi a rovescio?[65]

E allora non sarà fuor di proposito notare che la seriale epanòrtosi anche si riaffaccia tutte le fiate nelle quali è senz'altro un interesse d'ordine integralmente spirituale a dettare l'esigenza di chiarire quel che merita o demerita assenso (dell'intendere, e quindi del volere), epperò il bisogno di contrapporre senza téma di ridondanza, o esortando in qualità di pastore:

[…] παρακαλῶ *μὴ* τὸ κάλλος τῆς ἑορτῆς λοιδορίαις ἢ αἰσχρολογίαις ὑβρίσωμεν· ἀλλ' ἐν ψαλμοῖς καὶ ὕμνοις καὶ ᾠδαῖς πνευματικαῖς αὐτὴν εὐωδιάσωμεν· *μὴ* εἰς καπηλεῖα τρέχοντες, ἀλλ' εἰς ἐκλησίαν σπεύδοντες· *μὴ* μέθῃ βπατζόμενοι, ἀλλὰ τῇ αὐταρκείᾳ ὡραϊζόμενοι· *μὴ* σκιρτῶντες ὡς Ἰουδαῖοι, ἀλλὰ δοξολογοῦντες ὡς οἱ ἀπόστολοι […] *μὴ* ἐν ταῖς ἀγορᾶις παίζοντες, ἀλλ' ἐν ταῖς οἰκίαις ψάλλοντες[66].

o avvertendo da mistico umilissimo:

Si autem quaeras, quomodo haec fiant, interroga gratiam, non *doctrinam; desiderium,* non *intellectum; gemitum orationis,* non *studium lectionis; sponsum,* non *magistatrum; Deum,* non *hominem; caliginem,* non *claritatem* […][67]

[65] F. FORZANI, *Dell'insegnamento della calligrafia nelle scuole elementari*, in «L'Istitutore», V (1857), 40, p. 629.
[66] S. ASTERIO AMASENO, *Homiliae*, XVII, 7.
[67] S. BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *Itinerarium mentis in Deum*, VII, 6.

o altresì elargendo pianamente riflessioni su un *mysterium naturae*:

Was ich Ihnen danke, ist schlicht dies, dass ich mich, wann immer ich Sie höre […] als Mensch des 20. Jahrhunderts jedes Mal mit *Mut (NICHT Hochmut!),* mit *Tempo (KEINEM übertriebenen Tempo!),* mit *Reinheit (KEINER langweiligen Reinheit!),* mit *Frieden (KEINEM faulen Frieden!), beschenkt finde*[68].

o addirittura intrattenendo i proprî simili da collaboratore della verità:

Der Mensch von heute blickt auf die Zukunft. Sein Stichwort heisst »Fortschrift«, nicht *»Überlieferung«; »Hoffnung«,* nicht *»Glaube«. […] Denn was erwartet wird, ist, im Gegensatz zur Urkirche,* nicht *das Reich Gottes, SONDERN das Reich des Menschen,* nicht *die Wiederkehr des Menschensohnes, SONDERN das endgültige Aufstehen einer rationalen, freien und brüderlichen Ordnung aus Menschen, die sich selbst gefunden haben. Die Entwicklung, die wir erleben, stellt sich* nicht *als Geschenk von oben dar, SONDERN als Produkt harter Arbeit, planenden, berechnenden, erfinderischen Handelns. Hoffnung heisst daher für den heutigen Menschen* nicht *mehr Ausschau nach dem Unverfügbaren, SONDERN Tun aus eigner Kraft*[69].

E il nostro debito di gratitudine con la parecchio incompresa *correctio* non può dirsi, con tutto il già esposto, soddisfatto in condegna misura. Si propende, difatti, da molti a far pesare sull'epanòrtosi tutto il traumatico malanimo di chi serbi rancore alla matita rossa e blu, e dall'età dei divieti e rimproveri (ammesso che non siano specie estinte) abbia ritratto, e poi resa teoretica, l'insofferenza ai «no» sentiti opporglisi. Che mai direbbe, ordunque, chi non ravvisa nel correggere (e, purtroppo, nel castigare) nient'altro che un orribile retaggio di culture repressive in radice, se scoprisse ch'esso sta a fondamento di parecchio, amenissimo e brioso, narrare per conforto dei mortali, non esclusi i più giovani tra loro? Un sol paio di esempî mi preservi dal farla troppo lunga e indaginosa.

Il monologo col quale si chiude il primo atto della *Vedova scaltra* notifica il teorema attorno a cui ruota la condotta del dramma: del buono e del cattivo

[68] Karl BARTH, *Wolfgang Amadeus Mozart* [1956], Zürich, TVZ, 2019, XVI ed., p. 11.
[69] Joseph RATZINGER, *Glaube und Zukunft*, München, Kösel, 1970, pp. 99-100.

sussistono in ciascuna civile nazione, ma all'Italia arride preminenza per effetto di crestomazia (*Il più bel fior ne coglie*):

ROSAURA sola Italia in oggi dà regola nella maniera di vivere. Unisce *tutto il buono* delle nazioni straniere, e lascia lor *tutto il cattivo*[70].

Entrambi i corni dell'enunciazione (A. pregî e difetti di tutti i paesi; B. pacifico primato dell'Italia) risultano – per punto e contrappunto – collaudati, e quindi dimostrati (come ad una questione subentrano argomentazione e conclusione), dall'altra effusione di Rosaura nel prosieguo dell'atto di mezzo e dal lietissimo scioglimento (iii, 25, con la scelta della saggia vedova che cade sul suo connazionale), stando appunto il pernio di una quadruplice (*id est* imprescindibile) epanòrtosi a garantir suprema oculatezza, e – con ciò stesso – specchiata equità:

ROSARUA sola Eccomi provveduta di quattro amanti, ognuno de' quali ha *il suo merit* e *le sue stravaganze*. L'italiano è fedele, MA troppo geloso; l'inglese è sincero, MA troppo incostante; il francese è galante, MA troppo affettato; e lo spagnuolo è amoroso, MA troppo grave[71].

Grazie al che, la realtà vien sublimata in limpida e armoniosa geometria, oggetto di tranquillo dominio intellettuale e dispensatrice di serena rassicurazione del vivere, o anzi, del convivere; ed è così che un vigliacco viziaccio di tanto sdottorare illuministico (cioè il far credere d'avere spiegato l'inaudita complessità del cosmo limitandosi ad averla risecchita in graziosissime formule e schemetti)[72] consegue un'assai poco meritata, ma pur felice, trasvalutazione.

[70] i, 18.
[71] ii, 3.
[72] Cfr. Dieter RICHTER, *Il culto dell'infanzia. Le "Storie morali" come fiabe dell'epoca illuminista*, in «*Li.B.e.R*», 1993, 2, pp. 19-31 e Lucio D'ALESSANDRO, *Decisione del legislatore e interpretazione del giudice. Genealogia di un'utopia permanente*, in *Vate ghibellino. Scritti in memoria di Bruno IORIO*, a cura

L'altra fattispecie che mi prefiggo di sottoporre all'attento lettore è quella di una gracile novella, nondimeno architettata con maestria, e inoltre rifinita con un'arte di cui altri scrittori per l'infanzia non si curan di sapere nemmanco in quale parte del mondo stia di casa. Parlo di un racconto[73] scritto e illustrato da un medesimo autore (Andy Goodman), sul quale mi avanzo con le riserve doverose per chi si accosti a un'opera con il tramite di una traduzione, per quanto, a quel che sembra, autorizzata[74]. Comunque (e se sbaglio, mi si corregga) la vicenda raccontata da Goodman si può dire che detenga per forma (nel senso aristotelico del lemma: principio animatore e strutturante che configura e fa fungere un ente) giustappunto la *correctio* di cui cerco qui di venir discorrendo. Eccone infatti la materia prima in tutte le sue svolte successive:

1: Un nipote, alla morte della zia, ne esplora, in qualità di erede, la soffitta.
2: *i*: Si riprometteva di trarne l'orologio a cucù,
ii: ma esso non è disponibile.
3: *i*: Si riprometteva di trarne il cavallo a dondolo,
ii: ma esso non è disponibile.
4: *i*: Si riprometteva di trarne il biciclo,
ii: ma esso non è disponibile.
5: *i*: Si riprometteva di trarne le mazze da golf,
ii: ma esse non sono disponibili.
6: *i*: Si riprometteva di trarne il violino,
ii: ma esso non è disponibile.
7: *i*: Si riprometteva di trarne la collezione di giocattoli,
ii: ma essa non è disponibile.
8: *i*: Si riprometteva di trarne la casa delle bambole,
ii: ma essa non è disponibile.
9: *i*: Si riprometteva di trarne i vasi,
ii: ma essi non sono disponibili.
10: *i*: Si riprometteva di trarne il nano da giardino,
ii: ma esso non è disponibile.

---

di Annamaria Ruffino e Angelo Zotti, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2008, pp. 14-15, 20-21.

[73] *Nella soffitta di mia zia*, Mantova, Corraini, 2012.

[74] Tali cautele potranno sembrare scrupoli mossi da strettezza d'anima, ma confesso che quanto ultimamente mi è accaduto di apprendere e acclarare (da quegli che su Thomas Mann disserta senza affatto conoscere il tedesco a chi viene professando su Andersen senza intendere nulla di danese; da chi imprende a disquisire su Propp senza niente sapere di russo ad un altro – per finire in gloria – che non esita a impartire gravi lezioni di biblica esegesi benché, di semitico, ignarissimo), colmandomi di amara maraviglia, vieppiù mi inclina a proceder con quelle virtù (la ponderatezza e il ritegno) che in primo luogo dal *dicti studiosus* dovrebbero essere tenute in pregio e acquisite fino a farsi abitudine.

11: *i*: Si riprometteva di trarne il manichino da sarta e l'ombrello,
ii: ma essi non sono disponibili.
12: *i*: Tutto dunque è stato alienato,
ii: salvo la chiave di casa, che la zia ha lasciato al nipote, rendendolo proprietario dell'immobile.

Conciato in tale misero arnese, il *récit* si restringe ad ossame, senza il fascino (molto discreto, ma, proprio per questo, irresistibile; come avviene d'un capo di buon taglio, non vistoso né alla moda ultimissima, e perciò tale da poter servire, mercé l'ottima stoffa, per decennî) di tutte le accortezze con le quali il fiabesco ripetere ad oltranza[75] vi viene variato e movimentato, assurgendo a sistema avventuroso:

	OGGETTO	DESTINATARIO SINGOLO	LUOGO DELLA DESTINAZIONE
2:	orologio a cucù	cugina	
3:	cavallo a dondolo	nipote	Cornovaglia
4:	biciclo	amico	Gloucester
5:	mazze da golf	Thomas	
6:	violino	Alfie	
7:	collezione di giocattoli		museo di Londra
8:	casa delle bambole	Marjorie	
9:	vasi		famiglia di St. Ives
10:	nano da giardino		giardino del Sussex
11:	manichino da sarta e ombrello	–	–

ove tre caselle nominative (*5*:, *6*:, *8*:) ne fronteggiano tre anonime invece (*7*:, *9*:, *10*:), mentre altre due fanno sottogruppo come sovrabbondanti in attributi (*3*:, *4*:) di contro

[75] Cfr. Alfred SAUVY, *Aux sources de l'humour*, Paris, Editions Odile Jacob, 1988, pp. 269-70 ; cfr. con Rolande CAUSSE, *Sous les mots, le style…*, in *L'enfant lecteur*, Paris, Autrement, 1993, p. 127.

all'iniziale ed alla finale, alquanto – dal più al meno – indeterminate (*2*:, *11*:). Tuttavia, quel che preme additare ne riesce più netto allo sguardo, vale a dire il costante ripartirsi del narrato, di sezione in sezione, tra un desideroso vagheggiamento (*2*: *i*: – *11*: *i*:) e un disinganno che sempre lo frustra (*2*: *ii*: – *11*: *ii*:). Il che equivale, chi aguzzi un po' la vista, ad un apposta prolungato corteo di posizioni e correzioni ascendenti (tra un lusingarsi durissimo a morire e l'immancabile, dopo, sopraggiungere dell'avversativo + anacronia[76]), fino all'inattesa, quantunque sperata, catastrofe (dallo scacco alla cuccagna) rappresentata dall'esito assai *british*, nel quale il consueto pannello bivalve (*12*: *i*: + *12*: *ii*:) funziona – manco male – a ruoli invertiti, con l'epanòrtosi in seconda battuta («E invece») che agisce per beneficare, anziché per fare strage di speranze.

Un'ultima preghiera al mio lettore: prima di maledire ogni *correctio*, veda e valùti se senza essa le cose davvero andrebbero pel verso migliore.

Gian Piero Maragoni

[76] «*Invece no* […] era stato spedito» (c. 4*v*); «*ma* era rimasto» (c. 5*v*); «*ma* doveva essere riparato» (c. 6*v*); «*ma* erano state lasciate» (c. 7*v*); «*ma* era andato» (c. 8*v*); «*ma* doveva essere esposta» (c. 9*v*); «*ma* era stata affidata» (c. 10*v*); «*ma* erano stati impacchettati» (c. 11*v*); «*ma* aveva trovato posto» (c. 12*v*); «*ma* vennero dati in beneficenza» (c. 13*v*).

Letture critiche

In questa sezione vengono accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi (non solo italiani) già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarità.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 10/F, 10/C, 11/C, 14/A
Settori scientifico-disciplinari:
L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana
L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione
L-ART/07: Musicologia e storia della musica

M-FIL/04: Estetica
M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi
M-FIL/06: Storia della filosofia
M-STO/05: Storia della scienza e delle tecniche

SPS/01: Filosofia politica

Tre viaggiatori italiani in Turchia: una breve rassegna di letteratura odeporica

Ogni viaggio comincia con un vagheggiamento
e si conclude con un invece.

(Giorgio Manganelli)

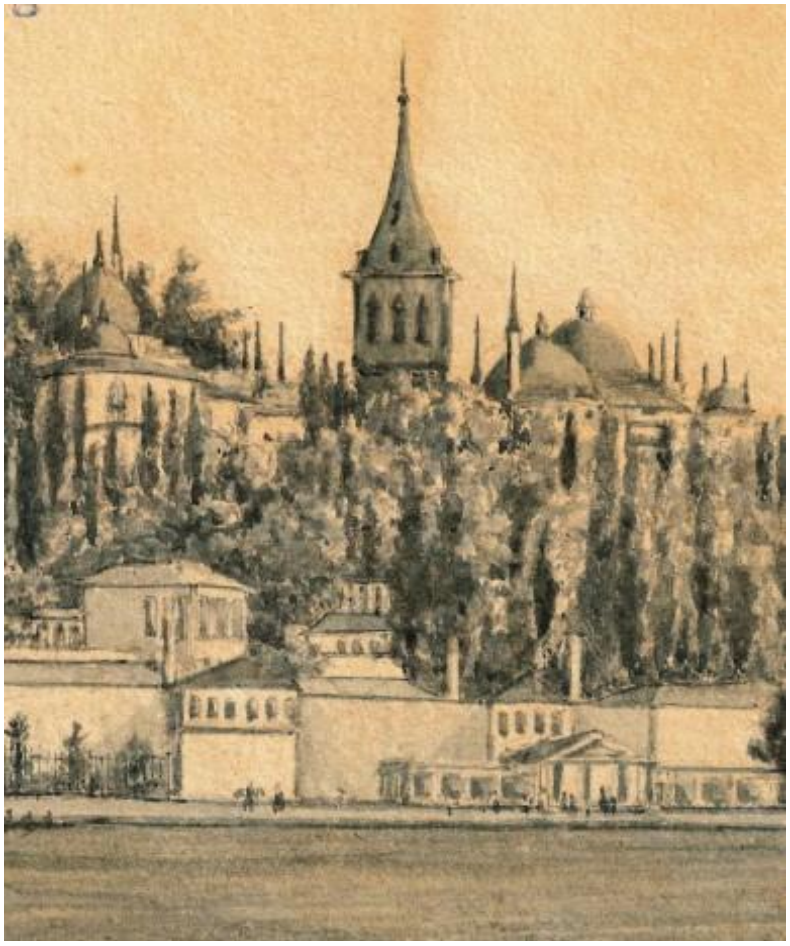

Figura 1: Montagu B. Dunn, *Panorama di Istanbul*, 1855[1]

Premessa

Le opere prodotte nell'ambito della letteratura di viaggio offrono un ampio ventaglio di spunti e riflessioni che consentono al lettore di penetrare quel mondo

[1] L'immagine è stata ricavata da: E. IŞIN, Long Stories. Istanbul in the Panoramas of Melling and Dunn, İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü (Istanbul Research Institute), 2008.

affascinante fatto di sguardi, profumi, voci, panorami ed emozioni, ognuno dei quali è portatore di una storia a sé: quella del singolo viaggiatore-scrittore. Ma qual è l'impulso principale che spinge l'uomo a viaggiare e anche a scrivere?

Dall'inizio dell'umanità fino a oggi una delle caratteristiche principali dell'*homo sapiens* è la curiosità e, grazie ad essa, l'essere umano non ha mai smesso di cercare le novità esistenti nell'intero globo. Dalla scoperta dell'America fino all'invenzione di piccoli oggetti di uso quotidiano, in tutte le novità e le innovazioni, troviamo sempre come motore propulsore il desiderio di scoperta, ossia la curiosità. Benché costituisca il motivo alla base dello spostamento dell'uomo da un luogo all'altro, essa nel corso del tempo si è amalgamata ad altri stimoli e necessità umane e il viaggiare ha, di conseguenza, assunto un ruolo formativo, necessario ai fini della conoscenza di sé attraverso il fatidico incontro con l'altro. Esordio di tale dimensione del tutto soggettiva del viaggiare si fa risalire al secolo XIX, esattamente quando emerge «la figura del Wanderer, portato da un'inquietudine esistenziale che lo spinge alla ricerca della propria identità nel confronto con l'altro […]»[2].

L'incontro con l'altro è sempre stato un espediente efficiente per l'arricchimento personale anche quando il motivo del viaggio era dettato da bisogni strettamente lavorativi o politici, dal momento che è proprio attraverso la conoscenza di altri luoghi, costumi e vite che diventa possibile, e anche facile, una vera presa di coscienza di noi stessi, per avere uno sguardo "multiforme" su tutto ciò che ci si presenta davanti. Perché soltanto quando si è fuori dal proprio guscio si ha l'occasione di un confronto e, di conseguenza, anche di un miglioramento. È proprio questa caratteristica del viaggio che dota l'uomo di una mentalità più aperta, di una personalità più adattabile a situazioni e condizioni differenti l'una dall'altra e di uno spirito più libero.

Ci si muove verso lo sconosciuto talvolta con un bagaglio consolidato di letture e di indicazioni, talaltra ci si lascia cadere nelle braccia del nuovo in balia di un'inesprimibile voglia di scoprire. Lungo i secoli, di viaggi compiuti però non

---

[2] R. RICORDA, *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento a oggi*, Brescia, Editrice La Scuola, 2012, pp. 9-10.

sempre sono state lasciate tracce concrete, quali diari, lettere, appunti, il che è dovuto in parte all'analfabetismo diffuso dei secoli precedenti e in parte alla mancanza della materia scrittoria o, purtroppo, anche al disinteresse.

In Italia tra le tracce odeporiche più notevoli si possono annoverare: *Il Milione* di Marco Polo del 1298, il quale in sostanza è il resoconto di un viaggio di lavoro in Oriente; *Navigazioni e viaggi* di Giovanni Battista Ramusio del 1550, che rappresenta una sorta di legittimazione dello studio della letteratura di viaggio e consiste in una raccolta di viaggi, riprodotta, per giunta, con il linguaggio voluto da Pietro Bembo; *Relazione del primo viaggio intorno al mondo* di Antonio Pigafetta, composto tra il 1524 e il 1525, che espone la prima circumnavigazione del globo cui aveva partecipato l'autore stesso; e *Giro del Mondo* di Giovanni Francesco Gemelli Careri del 1699[3].

Nonostante la fortuna della letteratura di viaggio dei secoli passati, il suo carattere attuale trova origine nella seconda metà del Settecento, quando le innovazioni e le scoperte scientifiche portano con sé il bisogno di viaggiare. In tal modo è stato possibile all'uomo confrontare costumi, idee, filosofie, religioni propri con quelli degli altri. Da allora, la ricerca delle novità nelle terre straniere non è mai cessata, portando viaggiatori e scrittori ad andare oltre, a inseguire l'ignoto. Con un vasto patrimonio umanistico alle spalle, la letteratura di viaggio è stata la culla di mezzi, obiettivi e mete molteplici che la rendono, ancora oggi, un ambito sempre attuale e attraente.

Muovendo dall'idea di mettersi in viaggio tra i due secoli per individuarne le caratteristiche letterarie, in questo studio l'attenzione si rivolge a tre viaggi compiuti in Turchia fra il Settecento e la fine dell'Ottocento, tramite le testimonianze di tre importanti figure della cultura italiana.

L'interesse per la Turchia da parte di studiosi e scrittori stranieri è legato prevalentemente alle vicende storiche e solo progressivamente si è esteso anche ai costumi e alla cultura che hanno suscitato grande curiosità nei paesi europei. Di

[3] Per informazioni più dettagliate sulla letteratura di viaggio cfr. almeno L. CLERICI, *Scrittori italiani di viaggio: 1700-1861*, Milano, Mondadori, 2008.

conseguenza, diversi scrittori si sono cimentati nella descrizione della Turchia e della sua popolazione, cosa che, notoriamente, è impresa di non facile realizzazione in quanto il territorio e la popolazione turchi vantano un'eterogenea multiculturalità ereditata nei secoli.

Per quanto riguarda l'interesse della storiografia italiana nei confronti della storia e della cultura turche, oltre ai tre volumi che in questa sede verranno analizzati, si ritiene opportuno riportare un sintetico elenco in ordine cronologico di alcune opere dedicate alla Turchia: Paolo Giovio, *Commentario de le cose de' Turchi*, Venezia 1535; Andrea Cambini, *Della origine dei Turchi e impero degli Ottomani*, Venezia 1539; Luigi Bassano da Zara, *I costumi et i modi particolari della vita dei Turchi*, Roma 1545; Giovanni Antonio Menavino, *Trattato de' costumi et vita de' Turchi*, Firenze 1548; Teodoro Spandugino, *Dell'origine dei principi turchi*, Venezia 1551; Giovanni Battista Donado, *Della letteratura dei Turchi*, Venezia 1688; Vincenzo Abbondanza, *Dizionario storico delle vite di tutti i monarchi ottomani*, Roma, 1786.

Relazione di un viaggio a Costantinopoli *di Giovanni Battista Casti*

Il resoconto dell'abate Casti[4] è dedicato al suo viaggio via nave effettuato da Venezia, assieme al bailo (una delle cariche più ambite nel *cursus honorum* dei patrizi veneziani) Nicolò Filippo Foscarini, il 30 giugno del 1788 con arrivo a Costantinopoli il 19 ottobre, dove lo scrittore soggiornò per una ventina di giorni. In quel periodo Costantinopoli era sotto il dominio dell'Impero Ottomano, in guerra con Russia e Austria.

L'obiettivo principale del viaggio era di natura politica in quanto Casti, entrato a far parte del corpo diplomatico dell'Impero d'Austria in seguito al suo incontro con

[4] Giovanni Battista Casti (1724-1803), poeta e librettista italiano, dopo aver insegnato Retorica dal 1752 al 1761 nel seminario di Montefiascone, si trasferì a Roma, dove ebbe la fortuna di frequentare l'ambiente intellettuale della città e divenne un poeta di successo all'interno dell'Arcadia, e in età avanzata cominciò a scrivere anche per il teatro. È conosciuto principalmente per il suo poema epico *Gli Animali Parlanti* e per le *Novelle Galanti*, racconti in versi. Il resoconto di viaggio a Costantinopoli scritto nel 1788 e pubblicato per la prima volta nel 1802 rappresenta la sua unica opera in prosa.

l'imperatore Giuseppe II nel 1769, venne inviato a Costantinopoli in qualità di agente imperiale dall'imperatore stesso[5].

Il resoconto prende avvio al momento della partenza e Casti, descrivendo tutte le tappe del viaggio sia all'andata che al ritorno, instaura un rapporto particolare con il lettore. Quest'ultimo, procedendo nella lettura, si trova di fronte a un taccuino nel quale l'autore enfatizza l'obiettivo del viaggio, rivolgendosi direttamente al lettore stesso, come nell'esempio che segue:

> Mio assunto non è stato d'entrare in dettaglio sulla loro milizia, e sull'amministrazione della giustizia, e sulla loro religione, ma solo di comunicarvi così alla rinfusa, e senza ordine qualche mio pensiero come mi è venuto in mente senza pretensione o tuono decisivo di critico scrittore, ma colla liberta d'un amichevole e non istudiata lettera famigliare[6].

Anche nel seguito del resoconto Casti, mantenendo un approccio informale, agevolato dalla scelta del linguaggio colloquiale, rende i lettori i veri protagonisti del viaggio. In tal modo, egli si rivela una vera e propria guida che non vuole far mancare niente al proprio lettore e, a costo d'interrompere la narrazione, fornisce anche dei suggerimenti: «Per quanto interessante sia *Costantinopoli* a un forestiero non mi augurerei di farvi un assai lungo soggiorno. Diverse ragioni lo devono rendere incomodo, spiacevole, e pericoloso. E primieramente la peste, che più o meno sempre v'alligna [...]»[7].

Casti è un osservatore dallo sguardo acuto che intende offrire un'equanime testimonianza odeporica. Ciò nonostante, a volte il filtro attraverso il quale fa passare le proprie osservazioni non presenta caratteri d'imparzialità[8].

---

[5] Per ulteriori informazioni sui rapporti diplomatici tra la Turchia e altri stati durante il periodo ottomano nel '700 cfr. A. CASTAGNINO, *Attraverso la Sublime Porta: La Turchia nei resoconti dei viaggiatori italiani del Settecento*, Zanica, Soldiershop, 2015.

[6] G. B. CASTI, *Relazione di un viaggio a Costantinopoli*, Milano, Battelli e Fanfani, 1822, p. 30.

[7] Ivi, p. 10.

[8] In ogni caso tale fenomeno è facilmente comprensibile in quanto, come afferma anche la prof.ssa Ricorda, «l'essere "situato" del viaggiatore/scrittore "appartenere cioè a una determinata cultura, nella grandissima maggioranza dei casi occidentale e di un certo tipo, comporterà da parte sua uno sguardo necessariamente

Dopo le prime impressioni influenzate dall'incanto iniziale dello scrittore di fronte al panorama della «*metropoli dell'universo*»[9], l'attenzione si sposta all'interno della città che risulta meno affascinante: Casti, girando per le vie, si accorge della strettezza delle strade mal fatte, della mancanza di igiene, dell'asimmetria architettonica di alcuni edifici.

All'interno del resoconto lo scrittore ricorre, non raramente, a delle osservazioni particolari, alcune delle quali di carattere comparatistico:

> Oltre le moschee osservabilissima cosa è il gran *besestein* ossia mercato pubblico. È questo un vasto recinto chiuso, e coperto di muraglie con finestroni al di sopra per introdurvi la luce, con porte che s'aprono la mattina, e si chiudono la sera a guisa di quelle d'una città […]. Qui si trova tutto ciò che si desidera di merci anche più preziose, e forse con minor rischio d'esser ingannati nel prezzo, di quello che si corre nei mercati della *Cristianità*[10].

> Il turco quando non gliene manchino i mezzi è magnifico, sono amanti del lusso, ma il loro lusso si spiega in oggetti assai diversi da quelli, in cui consiste il lusso fra noi. Feste, conviti, trattamenti, villeggiature, equipaggi di squisito lavoro, quadri, pitture, camei non formano il loro lusso; ma ricchi tapeti, superbe porcellane, preziose pelli, e ogni altro mobile di gusto orientale, gemme, dorature […][11].

Il confronto è un elemento noto e funzionale, se non inscindibile, della letteratura di viaggio che, sebbene talvolta possa risultare fuorviante per il lettore, mette in evidenza il bagaglio socio-culturale dello scrittore.

In alcune pagine si notano delle affermazioni sulla popolazione turca e sulla religione musulmana caratterizzate da una particolarità: egli non descrive semplicemente le persone che vede intorno a sé per il loro abito, comportamento e credo, ma cerca d'inquadrare e delineare in qualche modo l'istinto, la natura incorporea, l'intelletto e la psiche del popolo turco. Lo descrive mettendone in rilevanza le interazioni sociali, anche a livello internazionale, analizzando la popolazione sia dall'interno che come osservatore esterno:

---

non "innocente", ma condizionato, seppure con grande varietà di sfumature, dal punto di vista ideologico», (*La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento a oggi*, op. cit., p. 13).

[9] G. B. CASTI, *Relazione di un viaggio a Costantinopoli*, op. cit., p. 6.

[10] Ivi, pp. 7-8.

[11] Ivi, p. 23.

O si vuol considerare la nazion turca isolatamente, o in rapporto alle altre culte nazioni, se si considera nel primo riguardo il turco è naturalmente buono, e sovente di una buona fede che va alla dabbenaggine. […] Sono essi caritatevoli per religione, e per costume […]. Che se poi si consideri la nazion turca, riguardo all'università ed alla massa comune degli uomini, pei progressi dello spirito umano, pei vantaggi, e pei miglioramenti della società, per la reciproca comunione delle cognizioni e dei lumi fra le nazioni colte e sociabili; essa non solamente non è atta a contribuire in cosa alcuna al bene universale, ma in questo riguardo deve dirsi nociva, perniciosa, e pessima[12].

In tale osservazione si ravvisa il carattere antropogeografico dello scrittore dovuto alla sua attitudine cronistica[13]. Ciò dimostra anche il modo in cui la competenza e l'inclinazione disciplinare del viaggiatore-scrittore incidano sul racconto.

Per quanto riguarda i commenti dell'abate su ciò che non gli è familiare, si ritiene importante sottolineare l'uso ricorrente di alcune parole che accentuano il suo stupore quali "strano", "stravagante", "bizzarro".

[…] un prodigioso numero di stranieri e nazionali bastimenti, oltre quelli della flotta ottomana di ricca ma strana e curiosa costruzione; i vari e molti *kioski*, ossia casini di delizia del gran signore e delle sultane, che bizzarramente coloriti e disposti abbelliscono il circondario del porto […][14].

I più rimarchevoli sono sei, o sette principali moschee grandiose, fabbricate con un certo loro particolare, e bizzarro genere d'architettura […][15].

Un'altra osservazione interessante riguarda i rapporti relazionali tra donne e uomini e ritrae il modello relazionale del '700 a Costantinopoli dal punto di vista di un viaggiatore straniero:

L'essere affatto tronca e interdetta la comunicazione de' sessi non può inoltre rendere piacevole il soggiorno fra Turchi, a quei che sono nati e cresciuti fra usi e costumi totalmente diversi […]. Le donne gelosamente

[12] Ivi, pp. 15, 19.
[13] Giovanni Battista Casti viaggiò in diversi paesi per via dell'incarico imperiale, perciò disponeva di un bagaglio culturale notevole.
[14] Ivi, p. 5.
[15] Ivi, p. 6.

chiuse e custodite nei loro *harem*; altra compagnia non hanno, che de' loro mariti o padroni, delle more schiave, e degli schifosi eunuchi, e solo il vederle sarebbe delitto non meno grave di quello del favoloso *Atteone*[16].

Tra gli altri elementi che attirarono l'attenzione di Casti ce ne sono alcuni che assumono particolare importanza per il loro valore estetico: i cipressi e la veduta dal Gran Serraglio che vengono sottolineati con particolare enfasi nel resoconto.

Benché il resoconto di viaggio sia dedicato a Costantinopoli, Casti non si limita a descrivere soltanto questa città, ma dà spazio anche al racconto di tutte le tappe percorse assieme al bailo, quali Smirne, Atene e Zara.

Costantinopoli *di Edmondo De Amicis*

Edmondo De Amicis[17] raccoglie in quest'opera i propri aneddoti e le memorie relative al viaggio compiuto via nave a Costantinopoli nel 1874 in qualità di corrispondente. Accompagnato dal pittore Enrico Yunk, lo scrittore percorre la città nel periodo di retrocessione e di disgregazione dell'Impero Ottomano.

Il libro è suddiviso in sedici capitoli i cui titoli sono legati ai luoghi visitati o a particolari episodi cui l'autore assiste[18]. Tale sottolineatura, giustificata dalla volontà di dare lo spazio necessario a ognuno dei ricordi e alle osservazioni rilevanti, dimostra soprattutto l'atteggiamento scrupoloso dello scrittore nel garantire l'integrità della propria opera.

Impaziente di vedere ciò che lo aspetta, De Amicis, forse anche per paura di dissipare la carica emotiva che lo folgora e che vorrebbe condividere a pieno con il

---

[16] Ivi, pp. 11-12.

[17] Edmondo De Amicis (1846-1908), scrittore e giornalista, in seguito alla Scuola militare di Modena che frequenta fino al 1865, partecipa alla Terza guerra d'indipendenza e assiste alla presa di Roma come corrispondente della rivista «Italia militare». Dopo il 1870 abbandona il servizio e inizia l'attività giornalistica e di scrittore; negli anni fra il 1872 e il 1879 visita, come inviato di giornali e riviste, Spagna, Olanda, Marocco, Parigi, Londra, Costantinopoli. Lo scrittore è ricordato soprattutto per il suo celebre romanzo *Cuore* (1886).

[18] Si riportano i titoli direttamente dall'indice del libro: *L'arrivo*, *Cinque ore dopo*, *Il ponte*, *Stambul*, *Lungo il Corno d'oro*, *Il Gran Bazar*, *La vita a Costantinopoli*, *Santa Sofia*, *Dolma Bagcè*, *Le Turche*, *Ianghen Var*, *Le mura*, *L'antico Serraglio*, *Gli ultimi giorni*, *I Turchi*, *Il Bosforo*.

lettore, si affretta a raccontare il viaggio a partire proprio dall'entrata nel Mar di Marmara: «Perché la prima pagina del mio libro m'esca viva e calda dall'anima, debbo cominciare dall'ultima notte del viaggio, in mezzo al mare di Marmara [...]»[19]. Nel narrare in prima persona emozioni, paesaggi e anche vicende locali, De Amicis con i suoi interventi dettati da uno stile professionalmente colloquiale favorisce quell'immedesimazione di cui sentirebbe la necessità qualsiasi lettore di fronte a un testo odeporico. Ed egli, ben addestrato nel mestiere di scrittore a convogliare sentimenti ed emozioni con l'ausilio della penna, fa provare al lettore un'esperienza unica tra realtà e fantasia.

I numerosi riferimenti al lettore consolidano il rapporto costruttivo e funzionale che lo scrittore tende a costruire con lui, come si nota nei seguenti passi:

> Supponga il lettore d'aver davanti a sé l'imboccatura del Bosforo, il braccio di mare che separa l'Asia dall'Europa e congiunge il mar di Marmara col mar Nero[20].
>
> Il lettore che vuol conoscer bene Costantinopoli faccia il sacrifizio d'accompagnarci[21].
>
> E poi... l'ho già detto che v'è un bastimento austriaco che fuma sul Corno d'oro, in faccia a Galata, pronto a partire per il Mar Nero; e il lettore lo sa dove deve passare, questo bastimento[22]!

Il resoconto rivela, in certi tratti, una curiosa documentazione ora sulla città ora sulla società turca in quanto abbonda di particolari descrittivi e informativi tanto che, dietro al viaggiatore-scrittore che visita e commenta, se ne nota un altro che, in un certo senso, riscrive Costantinopoli. Infatti, in mezzo alle memorie e alle osservazioni dello scrittore, non è difficile riscontrare una ricerca particolare e latente: quella di una Costantinopoli di una volta, anteriore cioè alla conquista ottomana. Ne è una conferma un passo in cui egli ricorre a una similitudine tra la città e un'odalisca:

[19] E. DE AMICIS, *Costantinopoli*, Milano, Fratelli Treves, 1877, p. 4.
[20] Ivi, p. 7.
[21] Ivi, p. 26.
[22] Ivi, p. 183.

[...] l'edera e le macerie coprono le fondamenta delle reggie, sul suolo degli anfiteatri cresce l'erba dei cimiteri, e poche iscrizioni calcinate dagli incendi o mutilate dalle scimitarre degl'invasori rammentano che su quei colli vi fu la metropoli meravigliosa dell'impero d'Oriente. Su questa immane rovina siede Stambul, come un'odalisca sopra un sepolcro, aspettando la sua ora[23].

Nel momento che i turchi irruppero nella chiesa di Santa Sofia, un vescovo greco stava dicendo la messa all'altar maggiore. Alla vista degl'invasori abbandonò l'altare, salì sulla galleria e, inseguito dai soldati, scomparve per quella piccola porta, che rimase istantaneamente chiusa da un muro di pietra. I soldati si misero a percuotere il muro furiosamente; ma non riuscirono che a lasciarvi le tracce delle loro armi; furono chiamati dei muratori; ma dopo aver lavorato un giorno intero coi picconi e le stanghe, dovettero rinunziare all'impresa; ci si provarono in seguito tutti i muratori di Costantinopoli, e tutti caddero inutilmente spossati dinanzi al muro miracoloso. Ma quel muro si aprirà; s'aprirà il giorno in cui la basilica profanata sarà restituita al culto di Cristo, e allora ne uscirà il vescovo greco, vestito dei suoi abiti pontificali, col calice in mano, col volto radiante, e risaliti i gradini dell'altare, ripiglierà la messa nel punto a cui l'aveva lasciata; e quel giorno splenderà l'aurora di nuovi secoli per la città di Costantino[24].

La cornice storica costituisce la colonna portante del resoconto e occorre sottolineare che ciò è dovuto, oltre che alla grande capacità di osservazione dello scrittore di cui è imbevuta ogni pagina del testo, anche alla conoscenza, a dir poco vasta, della storia bizantino-ottomana e al suo personale bagaglio culturale. Passeggiando assieme a De Amicis per le vie di Costantinopoli, si apre, a ogni passo, un panorama storico e culturale di fronte al quale non è possibile rimanere indifferenti. Anche perché egli si avvale spesso della storia per fare dei confronti non soltanto culturali tra la società e la cultura turche e quelle europee, ma anche temporali, e cioè tra l'epoca del suo viaggio e quella precedente in Turchia, per quanto riguarda l'amministrazione governativa e militare della città. D'altronde, non bisogna dimenticare anche l'effetto ammaliante delle sue numerose letture pregresse sull'Oriente che lo portano a volte a sognare a occhi aperti:

Nei primi giorni, fresco com'ero di letture orientali, vedevo da ogni parte i personaggi famosi delle storie e delle leggende [...]. Quante volte ho afferrato per un braccio il mio amico, e accennandogli una persona che passava, gli dissi: – Ma è lui, cospetto! non lo riconosci? – Nella piazzetta della Sultana-Validè ho visto molte volte il turco gigante che dalle mura di Nicea rovesciava i macigni sulle teste dei soldati del Buglione; ho visto dinanzi a una moschea Umm Dgiemil, la vecchia megera della Mecca, che spargeva i rovi e le ortiche dinanzi alla casa di Maometto; ho trovato nei bazar dei librai, con un volume sotto il braccio, Digiemal-eddin, il gran dotto di Brussa, che sapeva a memoria tutto il dizionario arabo; son passato accanto

[23] Ivi, pp. 22-23.
[24] Ivi, p. 93.

ad Aiscié, la sposa prediletta del Profeta, che mi fissò in volto i suoi occhi lucenti e umidi come *la stella nel pozzo* [...][25].

Lo scrittore è tanto invaghito dai racconti letti e sentiti fino a quel momento sull'Oriente che uno degli aspetti di questo viaggio che lo rattrista di più è il dover filtrare spesso la realtà attraverso tali letture. Più si allontana da esse più si fa chiara la realtà, non senza lasciare spazio a una certa nostalgia dei tempi antichi e anche a un'inaspettata delusione. A tal proposito si nota facilmente la compresenza di certe esperienze dirette e di quelle trasmesse da altri[26] che, alternandosi a vicenda, rendono la lettura sempre più variegata e interessante.

Il viaggio in sé si svolge come se fosse un sogno mistico e affascinante da cui prima o poi ci si dovrà risvegliare e De Amicis pensa spesso all'imminente addio che si fa sempre più vicino. Quindi a De Amicis, viaggiatore curioso con la brama di conoscere l'altro in tutti gli aspetti, nonostante il tempo non sembri mai bastare per vedere e conoscere tutto ciò che gli si presenta davanti, non mancano momenti di immersione culturale ed egli ne approfitta senza indugiare: un giorno lo si trova ad assaggiare la cucina turca, un altro in uno hamam a provare un senso di vero benessere dopo una prima impressione piuttosto scoraggiante.

Di fronte allo sconosciuto, De Amicis assume un atteggiamento schietto e privo di pregiudizi. Astenendosi dagli stereotipi, ciò che egli realmente intende fare è osservare a fondo la cultura e rendere palpabile tutto ciò che fino ad allora aveva soltanto immaginato con la fantasia. In tal senso, il soggiorno a Costantinopoli gli riserva tante novità ed emozioni. Se constatare l'amore dei turchi per gli animali – soprattutto i cani – suscita nello scrittore una grande ammirazione, tanto da fargli formulare dei giudizi riguardo al trattamento degli animali nella propria cultura, conoscere la vita sconfortata degli eunuchi, per i quali prova tanta compassione da

[25] Ivi, p. 51.
[26] Lo scrittore precisa, infatti, che l'unica via possibile per conoscere da vicino la vita interna alle case turche è quella della confidenza fra donne e cioè tramite le cristiane, alle quali le turche sarebbero più propense a confidare alcune informazioni sull'harem, sull'abbigliamento femminile da casa, sul linguaggio segreto dei fidanzati turchi.

dedicargli un intero capitolo del resoconto, lo inquieta molto e lo fa meditare sul valore della vita umana nella società musulmana.

La città offre un continuo susseguirsi di paesaggi, figure e costruzioni architettoniche che non permettono agli occhi dello scrittore di riposarsi neanche per un attimo. Tra tutto ciò che vede, la cosa che cattura l'attenzione e l'ammirazione dello scrittore più di ogni altra è la varietà immensa di persone, culture e costumi che si possono incontrare ovunque si giri lo sguardo:

> E c'è infine una illimitata libertà di vita, concessa dalla grandissima varietà dei costumi: là tutto si può fare, nulla stupisce; la notizia della cosa più strana muore appena uscita in quell'immensa anarchia morale; gli europei vivono là come in una confederazione di repubbliche; vi si gode la libertà che si godrebbe in qualunque città europea nel momento d'un grande trambusto; è come un veglione interminabile o un perpetuo martedì grasso. Per questo, più che per la bellezza, Costantinopoli è una città, che non si può abitare un certo tempo, senza ricordarla poi con un sentimento quasi di nostalgia; per questo gli europei l'amano ardentemente e vi mettono radici profonde; ed è giusto in questo senso il chiamarla come i turchi «la fata dai mille amanti» o dire col loro proverbio che chi ha bevuto dell'acqua di Top-hané, – non c'è più rimedio, – è innamorato per la vita[27].

L'addio dello scrittore a Costantinopoli comporta, infine, un'osservazione critica della società turca e musulmana: egli mette in risalto i conflitti interiori insiti nel tessuto sociale, sottolineando la differenza abissale tra i turchi di mentalità conservatrice, profondamente legati alla tradizione e alla religione, i quali non vedevano con favore l'influsso della cultura occidentale, e i turchi progressisti che, entusiasti delle riforme liberalizzanti (*Tanzimat*) avviate in Turchia a partire dal 1839, in nome della modernizzazione socio-culturale e politica tendevano a un'assimilazione passiva che li sradicava dalle loro origini e faceva perdere loro «*quello che c'era di buono in fondo alla sua natura genuina di Osmano*»[28].

L'addio di De Amicis non manca ovviamente di un'atmosfera poetica e ricorda quello rivolto non a una semplice città, ma a una vecchia e sempre ospitale amica. Qui egli impegna tutta la parte emotiva della propria penna:

---

[27] Ivi, p. 67.
[28] Ivi, p. 181.

Addio, Costantinopoli! cara e immensa città, sogno della mia infanzia, sospiro della mia giovinezza, ricordo incancellabile della mia vita! Addio, bella e immortale regina dell'Oriente! Che il tempo muti le tue sorti, senza offendere la tua bellezza, e possano vederti un giorno i miei figli colla stessa ebbrezza d'entusiasmo giovanile colla quale io ti vidi e t'abbandono[29].

Vita intima e vita nomade in Oriente *di Cristina di Belgioioso*

Cristina di Belgioioso[30], patriota e intellettuale del Risorgimento italiano, incaricata a Roma della direzione degli ospedali militari durante gli scontri del 1849, in seguito alla sconfitta della Repubblica Romana fu costretta a lasciare l'Italia. Sbarcata in Turchia nel 1850, ci soggiornò per circa quattro anni assieme alla figlia Maria e scelse come luogo di residenza Ciak Mak Oglù (esattamente *Çakmakoğlu* in turco), una piccola località, nella provincia di Angora (Ankara), dove acquistò anche un latifondo. È da lì che la viaggiatrice partì per il suo viaggio verso Gerusalemme, di cui ci si occuperà, in questo studio, soltanto per la parte riguardante la Turchia.

Si tratta di un viaggio a cavallo che non si preannunciò di facile esecuzione già dall'inizio, basato sostanzialmente su un motivo del tutto personale e intimo, come si legge nella lettera scritta dalla Belgioioso all'amica Caroline Joubert riguardo alla sua "nuova esistenza", cioè l'esilio in una terra straniera, e al desiderio di viaggiare per trovare se stessa: «Sì, bisogna cambiare il corso delle mie idee, bisogna che la nuova esistenza uccida il ricordo dell'antica o almeno quel che nel ricordo c'è di troppo doloroso. Questo passaggio, questa trasformazione, ho ancora abbastanza linfa e abbastanza vita per intraprenderli»[31].

---

[29] Ivi, p. 184.

[30] Cristina Trivulzio di Belgioioso (1808-1871), scrittrice e giornalista italiana la cui fama varcò i confini nazionali, nel 1821 venne arrestata in collegamento con la congiura antiaustriaca. Dopo essere riuscita a fuggire nel territorio francese, ottenne il passaporto francese e viaggiò in diversi luoghi dentro e fuori dall'Italia. Nel 1830 a Parigi diede vita a uno dei più frequentati salotti politici e intellettuali dell'epoca. Durante un periodo di soggiorno in Inghilterra, conobbe Luigi Napoleone Bonaparte. Impegnata nell'attività di giornalista dal 1845 al 1848, Belgioioso assunse a Parigi la direzione della «Gazzetta Italiana». Grazie ai suoi contatti con il politico e patriota Giuseppe Mazzini, nel 1849 venne incaricata da Mazzini della direzione degli ospedali militari della repubblica nella cui conduzione anticipò alcuni dei metodi di Florence Nightingale e utilizzò come infermiere delle prostitute, attirandosi le ire del papa. A seguito del crollo della repubblica romana, Belgioioso fuggì in Oriente, partendo dalla Grecia fino ad arrivare in Asia Minore ovvero in Anatolia. Grande figura di patriota e protagonista del Risorgimento Italiano, durante il suo soggiorno in Turchia si recò anche a Gerusalemme per compiere un pellegrinaggio.

[31] C. DI BELGIOIOSO, *Vita intima e vita nomade in Oriente*, Como, Ibis, 1993, p. 11.

Alla motivazione strettamente personale si affiancò, poi, anche quella professionale in quanto le sue esperienze e i suoi viaggi furono pubblicati sulla rivista francese «*Revue des Deux Mondes*» nel 1855.

In questo resoconto la Belgioioso racconta tutte le tappe del viaggio in un intreccio narrativo a partire dalla sua partenza da Çakmakoğlu (Ankara) nel gennaio del 1852 fino all'arrivo a Gerusalemme. In esso si ripercorre la cultura musulmana attraverso diversi frammenti di vita che ricostruiscono scene cui la scrittrice ha assistito durante il suo percorso. Dopo una breve descrizione della regione in cui è sita la città di Çakmakoğlu, accompagnata da una dettagliata panoramica del quadro storico riguardante soprattutto l'amministrazione interna dell'Impero Ottomano, prende avvio il resoconto di viaggio.

È interessante notare che i capitoli riportano, oltre ai luoghi visitati e in cui ha soggiornato la viaggiatrice, anche i nomi delle persone che ella ha avuto l'occasione di conoscere durante il viaggio[32]. Anche solo questo elemento basterebbe a confermare l'intento di raccontare, da un punto di vista privilegiato, quell'atmosfera orientale di cui ella, non semplice spettatrice, era e si sentiva parte.

Nella Belgioioso troviamo una viaggiatrice che non narra semplicemente il viaggio compiuto, limitandosi alle descrizioni dei luoghi, ma che si sofferma soprattutto sui particolari quotidiani e sulle storie locali. Attraverso storie che suscitarono in lei diversi sentimenti, dallo sbalordimento all'ammirazione e finanche alla repulsione[33], ella offre al lettore un Oriente reale e autentico, basato su esperienze personalmente vissute dalle persone che incontra e non su cliché tramandati di generazione in generazione. In questa prospettiva è importante un aneddoto: durante il viaggio nella cittadina di Ereğli, venne portata da lei una ragazza che si era ammalata a seguito dello spavento alla vista di un gatto nero:

---

[32] I quattro capitoli sono quelli seguenti: *Gli harem, i patriarchi e i dervisci, le armene di Cesarea*; *Le montagne del Giaur. L'harem di Mustuk-bey. Le donne turche*; *Il turista europeo nell'Oriente arabo*; *Gli europei a Gerusalemme. La Turchia e il Corano*.

[33] Tale altalena emotiva è osservabile ora nel suo stupore davanti a un vecchio muftì che aveva così tanti figli che non ne sapeva neanche lui stesso il numero esatto, ora nella ripugnanza che ella provò durante un rituale religioso condotto da alcuni devoti con dei coltelli in modo violento e sanguinoso.

Tutto ciò che riuscii a capire, fu che i gatti neri sono degli spiriti malvagi la cui visita è sicuro presagio di sventure. Per quanto assurda fosse la causa, tuttavia la malattia era reale. Raccomandai la distrazione, l'esercizio; ma che distrazioni ci si può procurare, a che esercizio salutare ci si può dedicare nello spazio chiuso di un harem, e soprattutto di un harem di campagna[34]?

Nel resoconto si dà molto spazio alle conversazioni tra la viaggiatrice e le persone del luogo e, attraverso l'uso del discorso diretto, vengono tratteggiate, in modo obiettivo, la personalità e la mentalità dei locali. Tale aspetto conferisce al testo una dimensione strettamente sociologica e lo stile tanto sobrio quanto efficace della narrazione belgioiosiana lo rende un vero e proprio incrocio di prospettive.

Il suo narrare coinvolge letteralmente il lettore a partire dalle prime pagine e lo conduce per mano in ogni luogo dove furono lasciate le impronte degli zoccoli del suo cavallo, alla scoperta di ambienti, costumi, persone e modi di vivere assai differenti tra loro.

Inoltre ella, nell'illustrare i dettagli famigliari e intimi della vita musulmano-turca, raffigura ogni persona in chiave psicologica. Ciò le permette, per esempio, di osservare ogni singola persona in relazione anche al suo corrispettivo occidentale e, di conseguenza, di avvicinare il lettore europeo al contadino turco che vive in luoghi apparentemente molto lontani ed estranei.

La Belgioioso si distingue, già dall'inizio del racconto, dai viaggiatori che l'hanno preceduta, tacciati di non essersi sempre attenuti a ciò che in realtà avevano visto sia della natura e del paesaggio sia degli usi e costumi tradizionali. Afferma, inoltre, di aver avuto il privilegio di poter raccontare più degnamente di altri uno dei *topoi* più affascinanti e misteriosi dell'Oriente, cioè l'*harem*, per il semplice fatto di poter interagire facilmente con le donne turche e conoscere da vicino la vita domestica musulmana. La viaggiatrice ebbe effettivamente la possibilità di vedere con i propri occhi la vita interna all'*harem*, tanto da poter formulare una categorizzazione realistica che raramente si incontra nelle fonti europee, concentrate soprattutto sull'*harem* del sultano e non sulle varie tipologie di *harem*:

[34] Ivi, p. 60.

La parola *harem* designa un'entità complessa e multiforme. C'è l'harem del povero, quello della classe media e del gran signore, l'harem di provincia e l'harem della capitale, quello della campagna e quello della città, del giovane e del vecchio, del pio musulmano che rimpiange il vecchio regime e del musulmano libero pensatore, scettico, amante delle riforme e abbigliato all'occidentale. Ognuno di questi harem ha il suo carattere particolare, il suo grado di importanza, i suoi usi e le sue abitudini. Il meno strano di tutti, quello che si avvicina maggiormente ad un onesto *ménage* cristiano, è l'harem del povero abitante della campagna. Obbligata a lavorare nei campi e nell'orto, a portare le bestie al pascolo, ad andare da un villaggio all'altro per fare spesa o vendere i propri prodotti, la moglie del contadino non è prigioniera dietro le mura del suo harem, e quand'anche (il che non capita spesso) la casa coniugale abbia due stanze, una delle quali riservata teoricamente alle donne, gli uomini non ne sono esclusi in modo rigoroso[35].

Un altro elemento che non manca nella Belgioioso è sicuramente il confronto con l'altro, poiché la viaggiatrice ha avuto modo di vivere, e non solo di viaggiare, secondo i diversi usi e costumi di una cultura che non è la sua. A tal proposito il concetto di fedeltà maschile emerge, infatti, come uno dei parametri attraverso il quale ella ricorre a un confronto interessante tra la cultura europea e quella musulmano-turca:

[…] la vita di coppia del contadino turco assomiglia a quella del contadino cristiano, e lo dico a malincuore, la prima potrebbe servire da modello alla seconda. A parità di fedeltà, la superiorità spetta al turco, poiché la fedeltà non gli è imposta né dalla legge religiosa o civile, né dalla consuetudine o dalle usanze, né dall'opinione pubblica, ed è portato ad essa solo dalla sua indole buona, a cui ripugna l'idea di addolorare la sua compagna[36].

Ella non si limita a formulare tali osservazioni, ma le comprova attraverso degli aneddoti. In uno di questi una signora cieca, accompagnata dal marito, viene portata dalla Belgioioso con la speranza che ella possa guarire il suo problema oculare. La signora turca, si informa la viaggiatrice, non ha nessun bambino perché il suo unico figlio era mancato molto tempo prima. Avendo sentito che in Oriente la donna che non riesce a portare al mondo almeno un bambino sano e salvo viene punita con grande disprezzo e biasimo da parte di tutti, l'atteggiamento tanto premuroso e affettuoso del marito nei confronti della moglie la fa meravigliare. Così,

[35] Ivi, p. 100.
[36] Ivi, p. 101.

gli chiede la ragione per cui non ha pensato di sposare un'altra donna per avere figli, come si usa fare di solito nella cultura musulmana. La replica del marito, il quale non può neanche lontanamente pensare di fare un gesto simile per il senso di fedeltà e di affetto che prova per la moglie, la sorprende non poco: ella infatti, memore della poligamia praticata in molte famiglie, prima era quasi certa di non poter conoscere un uomo che valorizzasse la moglie a prescindere dalla sua capacità di procreare.

Nell'intero resoconto la figura femminile, il ruolo della donna nella società musulmana e la sua psicologia sono temi fortemente presenti, tanto che per certi aspetti il testo risulta un documento etnografico basato su un'osservazione accurata e partecipata. Da questo punto di vista la viaggiatrice non si concentra esclusivamente sulle donne per poterle descrivere meglio, ma osserva nello stesso modo anche i loro mariti al fine di capire le vere ragioni dei loro comportamenti.

Oltre all'*harem*, uno dei *topoi* trattati frequentemente nella letteratura di viaggio turca è il concetto di ospitalità. Nel racconto della Belgioioso, tuttavia, questo tema viene esposto in modo molto diverso rispetto a quello che si può riscontrare in altri resoconti di viaggio, perché non solo l'autrice prova di persona l'ospitalità turca ma la ricambia, a sua volta, come fosse turca anch'ella:

> Mettere piede a terra, affidare la custodia dei nostri cavalli a questi ospiti premurosi, sederci sull'erba, mettere le nostre provviste vicino a quelle dei montanari, fu questione di un attimo. Un pasto in comune fatto con un drappello di briganti è uno di quei casi fortunati che chi cerca l'emozione e l'avventura può incontrare solo in Oriente. I montanari, è vero, resistettero a tutte le insistenze che facemmo per convincerli a dividere con noi le nostre provviste. I doveri dell'ospitalità non permettevano loro di cedere alle nostre insistenze: se ci avevano offerto il loro latte, i loro formaggi, le loro gallette d'orzo e le loro arance, è che noi eravamo loro ospiti, e la qualità stessa che ci riconoscevano impediva loro di accettare qualcosa da noi[37].

Alla fine del racconto la Belgioioso, nel capitolo intitolato *Il Corano e la riforma in Turchia*, espone le proprie personali osservazioni sul popolo e sul governo turco, cercando risposte ad alcune domande fondamentali quali, per esempio, quella

[37] Ivi, p. 98.

sulla possibilità di una riforma nell'Impero Ottomano al fine di dare una nuova struttura alla società turca. Nel fare ciò ella si dimostra tanto sincera che, pur di avallare le proprie affermazioni, finisce per prendere ad esempio la società europeo-cristiana:

> Anche il cristianesimo nel Cinquecento ha avuto i suoi riformatori. Cosa fecero? Si rivolsero alle coscienze più sensibili, agli spiriti più ardenti in materia di religione; quelli tiepidi sarebbero rimasti neutrali in questa grande questione. I cristiani ferventi vi si interessarono e si schierarono sotto l'una o l'altra bandiera. Perché non potrebbe accadere la stessa cosa in Oriente? Chi è più saggio si abbassi al livello di chi non lo è, i grandi si facciano piccoli, non disdegnino nemmeno di utilizzare un linguaggio mistico, di rivendicare la loro parte dell'ispirazione divina, che sola può procurar loro fiducia e sottomissione. […] Rovescino e calpestino la barriera fatale che separa l'Oriente dalla civilizzazione, insegnino al loro popolo a rivolgersi verso l'Occidente quando prega, poiché è da questo lato che sorge il sole e sorgerà per il futuro[38].

Il fatto che il viaggio da Ankara verso Gerusalemme, il quale tanto alla viaggiatrice quanto al lettore offre delle curiose scene di vita e di tradizioni turco-orientali, fosse iniziato in pieno inverno, nel mese di gennaio, mette in evidenza l'arduità del viaggio condotto a cavallo, in territori stranieri dominati spesso da vaste steppe aride, perdipiù con una bambina al seguito. Per la Belgioioso il soggiorno e il viaggio in Turchia, che erano in realtà dovuti alla lontananza forzata dalla propria patria, non causarono tristezza e angoscia, come accennato più volte anche da lei nel testo, ma arricchirono la sua anima.

Conclusioni

La breve analisi di questi resoconti ci permette di ripercorrere la Turchia dei secoli passati attraverso tre testimonianze molto differenti tra loro, la cui diversità dipende proprio dalla formazione e dalle finalità dei singoli narratori. Grazie a questo riscontriamo una grande varietà di informazioni socio-culturali e storico-politiche inerenti la Turchia. Visti da questa prospettiva, i tre testi presi in esame indagano, in

[38] Ivi, p. 218.

un certo senso, la percezione tra mistico e fantastico della realtà turco-orientale ogni volta da un'angolazione diversa, perché in ognuno di questi resoconti si rappresenta una Turchia differente (anche quando si tratta della stessa città, come nel caso di Casti e De Amicis), ma sempre verosimile.

In Casti la città di Costantinopoli viene rappresentata perlopiù esteriormente: egli si concentra soprattutto sul come si presenta la città in sé e sulle attitudini del popolo turco. L'opera di De Amicis offre una Costantinopoli multiculturale in via di modernizzazione, ma allo stesso tempo assillata da conflitti interni determinanti per il futuro del paese. La Belgioioso, infine, sceglie una strada più audace e interessante: quella del raccontare la Turchia attraverso la realtà quotidiana di gente comune nel cuore del paese, ovvero nelle città dell'Anatolia.

Ebru Sarikaya

Parole-chiave: Giovanni Battista Casti, Edmondo De Amicis, Letteratura di viaggio, Letteratura italiana, Cristina Trivulzio di Belgioioso.

Davanti alla legge: l'enigma di Kafka

Kafka è forse, fra gli autori europei del '900, il più vicino alla sensibilità dell'uomo contemporaneo, sgomento e preda dell'angoscia dinanzi al Nulla incombente, abbandonato in un cosmo privo ormai di senso, di appigli ideologici in grado di indicarne una lettura razionale e coerente e, quindi, rassicurante; un universo dove dimora ormai quell'«ospite inquietante» svelato definitivamente da Nietzsche[1], quell'infinito-nulla che, con atteggiamento intellettuale ed emotivo diverso, già Leopardi intuì agli inizi dell'Ottocento[2] e che poi Pascoli sentì come un'angosciante vertigine.

Il fatto è che, già sullo scorcio del XIX secolo, negli spiriti più avvertiti si fa strada un senso di crisi che non investe solo tutte le spiegazioni teoretiche e le certezze oggettive sul mondo, ma soprattutto le modalità gnoseologiche ed ermeneutiche tramandate da almeno due secoli, dalla nascita della coscienza scientifica moderna e da quell'Illuminismo che inaugurò l'idea di una leggibilità e conoscibilità oggettiva del reale. E, se narratori e poeti ne vivono in modi diversi la consapevolezza, uno scrittore come Kafka, segnato da un trauma esistenziale che pare coagularsi intorno al contrasto con la figura paterna, traspone artisticamente la propria ricerca di senso attraverso il paradosso e l'ironia della propria matrice culturale ebraica[3].

---

[1] «Che mai facemmo, a sciogliere questa terra dalla catena del suo sole? Dov'è che si muove ora? Dov'è che ci moviamo noi? Via da tutti i soli? Non è il nostro un eterno precipitare? E all'indietro, di fianco, in avanti, da tutti i lati? Esiste ancora un alto e un basso? Non stiamo forse vagando come attraverso un infinito nulla? Non alita su di noi lo spazio vuoto? Non si è fatto più freddo? Non seguita a venire notte, sempre più notte? Non dobbiamo accendere lanterne la mattina?»: F. NIETZSCHE, *La Gaia scienza*, Milano, Adelphi, 1988, par. 125. Per un'indagine generale sul nichilismo contemporaneo si veda F. VOLPI, *Il Nichilismo*, Roma-Bari, Laterza, 2004.

[2] E. SEVERINO, *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi*, Milano, Rizzoli, 1990.

[3] Ancora prezioso e illuminante il saggio di R. CANTONI, *Uomini contro il destino*, prefazione a F. KAFKA, *Il Castello*, Milano, Mondadori, 1949, pp. 9-29.

Il racconto *Davanti alla legge* (*Vor dem Gesetz*)[4], scritto nel 1914 nell'ambito della composizione del *Processo* (*Der Prozess*) e pubblicato autonomamente nel 1919 all'interno della raccolta *Un medico di campagna* (*Ein Landarzt*), è forse il testo intorno al quale ruota la genesi del romanzo stesso, dato che l'autore lo scrive nello stesso anno in cui comincia a lavorare al suo capolavoro, all'interno del quale lo introdurrà, nel cap. IX, assieme a un commento problematico nel celebre dialogo del protagonista con il sacerdote all'interno del Duomo di Praga.

In quel contesto, è lo stesso autore che, attraverso lo scambio di opinioni dei due personaggi, K. e il sacerdote – che poi non è altro che un componente del tribunale, cioè della Legge stessa –, cerca di illustrare, con sottile dialettica rabbinica, alcuni possibili significati della parabola. Ma, rileggendo attentamente quel dialogo, ci accorgiamo che esso in realtà non assolve ad altra funzione che quella di un depistaggio interpretativo, come se Kafka giocasse ironicamente a deviare l'attenzione degli esegeti su dettagli e questioni di minor rilevanza, quasi a voler confondere e fuorviare il lettore.

K., infatti, evidenzia subito l'inganno del guardiano nei confronti dell'uomo di campagna, ma evita di toccare la questione che sta a monte della narrazione, e cioè quella della natura della Legge. La risposta del religioso si dilunga in osservazioni capziose sul carattere del guardiano, sul fatto che non avrebbe ingannato l'uomo, sulla sottile e sofistica osservazione che egli all'inizio aveva solo il compito di impedirgli l'ingresso alla porta, e che quindi avrebbe potuto anche ignorare l'esclusiva destinazione di essa. Ma le affermazioni del prete sono sibilline nei loro riferimenti agli esegeti della parabola, lasciano addirittura trapelare l'ipotesi che l'ingannato sia il guardiano, la cui conoscenza profonda ed effettiva del meccanismo della Legge viene messa in dubbio, e la cui funzione sarebbe subordinata al destino dell'uomo di campagna: si assiste così a un possibile capovolgimento di prospettiva, e viene introdotto un altro aspetto della situazione, un modo diverso di considerarla che potrebbe suggerire altre ipotesi interpretative. In verità, il discorso non approda a

[4] Il testo del racconto breve si legge in F. KAFKA, *Tutti i racconti*, a cura di E. Pocar, trad. di Rodolfo Paoli, Milano, Mondadori, 1990.

nulla e K. non ne trae alcun chiarimento, se non un'osservazione, a parer mio importantissima, e cioè che se – come afferma il sacerdote – non si deve credere che tutto è vero, ma che tutto è necessario, allora «della menzogna si fa una norma universale». Questa è un'allusione inquietante alla possibilità che sia ingannevole tutto il meccanismo che regge la storia, cioè quello della Legge stessa, una traccia interpretativa che sembra essere lasciata intenzionalmente dall'autore al termine della piuttosto ambigua discussione. Ma il mistero rimane: il capitolo successivo del *Processo*, l'ultimo, descrive l'esecuzione della condanna comminata dal tribunale al protagonista del romanzo e sancisce l'unica certezza: l'inesorabilità della Legge.

L'oscurità opprimente in cui il protagonista si ritrova alla fine del dialogo, all'interno inverosimilmente tenebroso del Duomo, assai enfatizzato in un passo soppresso dall'autore[5], diviene quasi il simbolo del buio in cui annaspa chi cerca di capire, di trarre un senso dal racconto e sembra materializzare il disorientamento in cui egli brancola, quell'angosciante *Unheimlichkeit* ('spaesamento') che secondo Heidegger caratterizzerebbe l'Angoscia (*Angst*) come sentimento rivelatore dell'insignificanza dell'Esserci[6].

Siamo certamente di fronte a uno dei testi in cui la ricerca kafkiana di un senso dell'Essere è più concisamente concentrata e al contempo più ambiguamente aperta a ipotesi interpretative, proprio in forza della sua oscura enigmaticità: vi dominano esemplarmente quei tratti peculiari della narrativa di Kafka che sono l'inquietudine e l'assurdo. Numerose ne sono state le letture anche minuziose, sempre perlopiù volte a carpire la chiave di senso celata nell'avvincente dimensione metaforica del breve racconto[7]. Nell'assillo ermeneutico che esso spontaneamente suscita, inevitabilmente

---

[5] F. KAFKA, *Il Processo*, trad. di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1991, p. 217.
[6] M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, trad. di P. Chiodi, Milano, Longanesi, 2006, §40, pp. 230-31.
[7] A titolo esemplificativo si vedano G. BAIONI, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, Torino, Einaudi, 1984; G. ZAMPA, *Der Prozess: romanzo o frammenti*, in F. KAFKA, *Il processo*, a cura e con un saggio di G. Zampa, Milano, Adelphi, 1985; M. CACCIARI, *Icone della legge*, Milano, Adelphi, 1985, pp. 57-135; F. KAFKA, *Davanti alla legge*, a cura di B. Maj, Bologna, Clueb editore, 2008; I. BELLONI, *Il fattore K.. Legge, vita, corpo nell'opera di Franz Kafka*, in «ISLL Papers, The online Collection of the Italian Society for Law and Literature», vol. 2, 2009 (cfr. l'URL: https://www.lawandliterature.org/area/documenti/Belloni%20-%20Il%20fattore%20K); A. BELLAN, *Davanti alla legge. La conoscenza impossibile*, 14 dic. 2009 (cfr. l'URL: https://prismi.wordpress.com).

destinato alla riconferma del dubbio o di pure costruzioni ipotetiche spesso assai suggestive, mi sembra emerga un unico punto saldo, che ha il proprio incontrovertibile riscontro nell'oggettività del testo stesso: e cioè la sua manifesta mancanza di senso, attestata dall'incredibilità del piano letterale, per quanto articolato con apparente realismo.

La dinamica spazio-temporale del racconto, assolutamente coerente nella sua sintassi descrittiva, cela in realtà, come assai spesso avviene in Kafka, un'inverosimiglianza totale nelle sue connessioni razionali, un'evidente assurdità che confligge, come tale, con qualunque logica umana. Credo che, anziché darlo banalmente per scontato, in quanto rispondente a una caratteristica palese di quasi tutta la narrativa kafkiana, sia un dato da assumere come elemento di partenza per un'analisi del testo.

Illogico è, infatti, che la porta della Legge sia aperta, ma che non vi si possa mai entrare, come si apprende nella conclusione del racconto: perché un tale divieto e perché un guardiano delegato a farlo rispettare? Non sarebbe stato allora più razionale che la porta fosse chiusa?

Illogico che l'uomo di campagna si ostini per una vita intera ad ambire all'ingresso, nonostante le parole e le minacce del guardiano. Illogico che questi, se fin dall'inizio tutto sapeva, non lo abbia da subito informato dell'inutilità della sua attesa, ostinandosi egli stesso in una funzione vana e crudele. Illogico che quella porta unica sia destinata solo a quell'uomo, semplicemente per essere poi chiusa al termine della sua illusoria attesa.

Come pensa con coerente buon senso il contadino, se c'è la Legge, essa «dovrebbe pur essere accessibile a tutti e sempre»; e la Legge effettivamente c'è, tanto che emana dalla porta un fulgore «che erompe inestinguibile» («*unverlöschlich Glanz*»).

La mia ipotesi, che cercherò di dimostrare proprio partendo da una rilettura della lettera del testo, senza addentrarmi nelle sue possibili e innumerevoli risonanze metaforiche, è che, con intrigante ironia ebraica, Kafka stesso abbia scritto questo

testo come una sorta di “gioco intellettuale”, di nonsense, una specie di sottile rompicapo narrativo, proprio per sottolinearne l’insignificanza: e ciò perché la Legge non risponde a una logica umana, in quanto possiede una propria coerenza interna assolutamente aliena da quella; insomma, il racconto è illogico, perché tale è la Legge.

La genericità stessa della definizione di colui che arriva davanti al guardiano della porta, «un uomo dalla campagna» («*ein Mann vom Lande*»), ne sottolinea il valore simbolico: costui non è altro che ognuno di noi nella sua ingenua e grottesca pretesa e convinzione di poter accedere alla Legge, cioè all’Istituzione, al Potere, al meccanismo che regola il mondo e l’esistenza, all’insieme di norme e precetti che ne scandiscono un senso e ne permettono la sopravvivenza e la riproduzione. Questo è la Legge: ciò che, informando di sé il Tutto, gli conferisce significatività. È la “regola del gioco” dell’Essere che, in quanto tale, ne struttura il significato, ne indica fondamenti e fini, lo in-forma in quanto ontologicamente incluso in essa, nella sua forza fondatrice e costitutiva.

Così la vita del contadino kafkiano è tutta finalizzata ad entrarvi, a conoscerla direttamente: sembra essere il suo solo fine, se rimarrà davanti alla sua porta fino alla morte. Comprendiamo che lo scopo della vita dell’uomo di campagna è quello di entrare e conoscere la Legge, esigenza che giustifica un’attesa interminabile, come se ogni altra cosa fosse priva di importanza: vuole forse dire che fine unico dell’uomo è un’ansia di conoscenza destinata a essere frustrata, che vale più di ogni altro bene, se egli è disposto «a dar fondo a tutto per quanto prezioso sia», a «corrompere» («*bestechen*») il guardiano, persino a implorare le pulci del suo bavero di pelliccia? È un’ansia metafisica quella che induce il contadino a voler entrare, avere accesso («*Eintritt*») alla Legge, una tensione conoscitiva che anima tutta l’opera di Kafka, con una testarda volontà di chiarezza che, come vedremo, si qualifica come colpa, consistente nel voler interrogare e svelare il meccanismo della Legge, quella stessa che condanna a priori Josef K. nel *Processo*, e che incombe in modalità diverse sui personaggi di altri racconti.

Quanto al guardiano, chi è e che cosa rappresenta? Sono state fatte molte ipotesi al riguardo, ma mi sembra chiaro che, al di là di tutte le interpretazioni che se ne possono dare, egli non è altro che un'emanazione della Legge assurda, insensato nel proprio ruolo come nella sua rappresentazione di esecutore passivo di un ordine grottesco: impedire a un uomo di entrare attraverso una porta aperta solo per lui. È questa la connotazione determinante di questa figura: essere al servizio della Legge e, senza interrogarsi su di essa, svolgere il proprio ruolo, probabilmente consapevole e partecipe della sua logica interna, del tutto estranea a quella del povero postulante: ecco perché appare impenetrabile a domande, preghiere, implorazioni umiliate, quasi sapesse di prendersi gioco di lui, che la sua richiesta è destinata a non essere esaudita, perché così vuole la Legge stessa, assolutamente estranea alle domande, alle esigenze e alle istanze dell'uomo. Non disse forse la Natura al povero islandese dell'omonima Operetta morale di Leopardi di essere del tutto aliena dalle preoccupazioni degli uomini? Tuttavia, se la logica della natura leopardiana è estranea a ogni finalismo antropocentrico e persegue i propri scopi indifferente all'uomo e alle sue esigenze, risponde, comunque, a un principio in sé razionale e in fondo accessibile alla comprensione umana, quello di un meccanicismo materialistico autoreferente :

Immaginavi tu forse che il mondo fosse fatto per causa vostra? Ora sappi che nelle fatture, negli ordini e nelle operazioni mie, trattone pochissime, sempre ebbi ed ho l'intenzione a tutt'altro, che alla felicità degli uomini o all'infelicità. Quando io vi offendo in qualunque modo e con qual si sia mezzo, io non me n'avveggo, se non rarissime volte: come, ordinariamente, se io vi diletto o vi benefico, io non lo so; e non ho fatto, come credete voi, quelle tali cose, o non fo quelle tali azioni, per dilettarvi o giovarvi. E finalmente, se anche mi avvenisse di estinguere tutta la vostra specie, io non me ne avvedrei[8].

Perciò, in Leopardi, la Natura è un portato della Legge, è coerente con essa, ne è anzi la realizzazione ontologica; e allora l'intuizione leopardiana, non esclusa la nota finale comico-ironica della conclusione dell'Operetta, parrebbe avvicinarsi alla

[8] G. LEOPARDI, *Dialogo della Natura e di un islandese*, in ID., *Operette Morali*, Milano, Mursia, 1982, p. 114.

narrazione kafkiana solo per certi aspetti. Ciò che fa di quest'ultima qualcosa di più inquietante è l'irriducibilità della Legge a qualunque lettura razionalmente comprensibile della sua pur inattingibile autonomia ontologica: essa, come mirabilmente si configura nel *Processo*, è, infatti, un sistema grottescamente assurdo, al punto da apparire perverso e, più che imperturbabilmente indifferente, addirittura consapevolmente ostile alla vita dell'individuo – perché il problema appare dal punto di vista esistenziale del singolo, che lo vive in piena solitudine come K. e come l'uomo di campagna – assai più vicino alle categorie dell'assurdo proprie delle astruse fabulazioni di Ionesco o di Beckett, sebbene anche Leopardi arrivi a parlare di un oscuro meccanismo nemico dell'uomo, a sostenere la realtà di un «brutto/ poter che, ascoso, a comun danno impera,/ e l'infinita vanità del tutto»[9].

L'assurdo in Kafka è la trascrizione letteraria del paradosso della significanza dell'Essere, del suo porsi al di fuori di ogni coordinata "razionale", costringendo i personaggi delle sue parabole e il lettore a seguire il filo rosso di costruzioni apparentemente verosimili, ma ostaggi di una logica onirica, di una ricomposizione degli eventi del tutto incoerente, almeno secondo i paradigmi propri della logica umana. Questo ci fa riflettere sul fatto che, invero, il concatenarsi delle circostanze della vita di ogni giorno – a livello individuale come collettivo e sociale – appare minato nei suoi fondamenti metafisici da un'assoluta assurdità, anche laddove noi crediamo o ci illudiamo di individuarne e scoprirne un significato coerente: che è tale, certo, nella dinamica sequenziale delle cause e degli effetti, ma non nella prospettiva e nell'orizzonte semantico più profondo della sua realtà ontologica.

Una breve parentesi per chiarire preliminarmente il concetto di assurdo, soprattutto risalendo alla sua radice etimologica, *absurdus* (ovvero 'dissonante, stonato, fuori norma'); ciò inteso rispetto alla logica, al meccanismo fondante del pensiero umano articolato in quei tre principi individuati da Aristotele e base di tutta l'idea di senso del pensiero occidentale (ma forse è meglio dire del pensiero umano

[9] G. LEOPARDI, *A se stesso*, in ID., *Canti*, XXVIII, introduzione e commento di M. Fubini, con la collaborazione di E. Bigi, Torino, Loescher, 1974, p. 212.

tout court). La definizione più chiara e concisa del concetto, del resto, la diede ancora Leopardi, da ottimo filologo qual era: «L'assurdo si misura dalla dissonanza col nostro modo di ragionare»[10]. In questo senso, è assimilabile al concetto tutto ciò che non rientra nella dimensione comunemente connotata dalla logica e dalla coerenza con un contesto, proprio come la capricciosa e irrazionale Legge del racconto kafkiano.

Nel mondo dello scrittore boemo la Legge comunque esiste, l'uomo non è abbandonato al Nulla, sul cui abisso si ricamerebbero le filigrane evanescenti di una Volontà di potenza (*Wille zum Macht*) rivelatasi, secondo Nietzsche, l'unico elemento fondante ogni punto di riferimento edificato e creduto assoluto fino ai giorni degli dèi tramontati: rivelazione chiave della finale "transvalutazione di tutti i valori" dell'ultimo periodo del filosofo tedesco, almeno a partire dalla *Genealogia della morale* (1887).

Dunque, in Kafka, non è fondamento il Nulla: non è possibile parlare di nichilismo, in quanto una logica che presiede alla mostruosa organizzazione del *Processo* esiste, ed è la stessa che vige presso i potenti signori del *Castello*, nonché nel nostro racconto: Legge assurda, appunto, come si è detto, secondo le categorie del principio di identità e non contraddizione, quelle che strutturano il pensiero della logica occidentale.

Il fatto che questa Legge si porga – si ricordi che la porta è aperta –, ma che non sia accessibile per la presenza non di un solo guardiano, ma di molti, uno più potente dell'altro, che costituiscono così ostacoli decisamente insormontabili (il che è palesemente privo di senso, se non ispirato da una volontà perversa), ne conferma il carattere non solo di estraneità all'uomo, ma di decisa e sottilmente perfida ostilità, dato che riserva al povero contadino la sorte di un'attesa inutile e crudele. E conferma di ciò, del fatto che la Legge è norma in cui trovano spazio l'inganno e la menzogna, è anche la già citata affermazione finale del cap. X del *Processo.*

[10] G. LEOPARDI, *Zibaldone*, Roma, Newton Compton, 1997, p. 1470.

Vediamo di riuscire a ricapitolarne i connotati principali, secondo gli indizi che Kafka fornisce nel corso della sua narrazione e in modo sfuggente, lasciandoci credere alla realtà di un mondo che è, invero, una sofisticata metafora costruita secondo canoni all'apparenza rigorosamente realistici: la Legge è, innanzitutto, un potere possente, smisurato, dato a priori, scontato; ed è estremamente rilevante il fatto che questa Legge esista per certo, anzi fino all'ultimo respiro dell'uomo emana ancora una luce *unverlöschlich*, 'inestinguibile': dunque, la Legge c'è e il mondo non è fondato sull'aleatoria anomìa di un problematico e abissale Nulla.

Essa è, comunque, un potere decisamente oppressivo che si esercita sugli uomini e, nella misura in cui essi vi appartengono, sulla natura, al quale non è dato ribellarsi o sfuggire, poiché è qualcosa di incontrovertibile, si direbbe necessario: e, del resto, i personaggi kafkiani non sembrano volergli sfuggire, dominati come sono frequentemente da pigrizia, svogliatezza, passività, proprio come quella del nostro uomo di campagna: perché, infatti, a un certo punto egli non se ne va, rinunciando a conoscere la Legge, perché si ostina a rimanere davanti alla porta umiliandosi e invecchiando irrimediabilmente su quella soglia?

E, anche se sono facilmente riconoscibili le connotazioni culturali e psicologiche di tale soverchiante *potestas* – da quella psicanalitica che si incarna nell'opprimente figura paterna a quella religiosa di un Dio ebraico veterotestamentario onnipossente quanto misteriosamente spietato e del tutto incomprensibile, che rende il testo quasi una metafora teologica, a quella sociologica, a quella politica afferente i moderni totalitarismi o gli elefantiaci meccanismi burocratici degli stati e delle società contemporanee *etc*.[11] –, essa conserva un peculiare carattere di vaghezza quanto inaccessibilità e lontananza, proiettandosi nell'immaginario come un chimerico punto di inizio e di approdo, un fondamento

[11] Per le diverse interpretazioni della Legge, si vedano G. STEINER, *Una nota sul Processo di Kafka*, in ID., *Nessuna passione spenta. Saggi 1978-1996*, Milano, Garzanti, 1997, p. 165; M. BROD, *Kafka*, Milano, Mondadori, 1988, pp. 165-68, in cui interessante è l'accostamento-confronto fra Kafka e Giobbe; G. SCARAMUZZA, *Kafka a Milano. Le città la testimonianza, la legge*, Milano, Mimesis, 2013; M. STENTELLA, *Kafka e la scrittura di una nuova legge*, Ardea, Galassia Arte, 2012.

metafisico (*Grund*) dal quale emana, infatti, quello splendore "inestinguibile" (*unverlöschlich*).

Potere, dunque, in-attingibile, oltre che grottesco, assurdo e avverso: non è neppure un'entità, ma, come ogni Legge, un fondamento, qualcosa di fondante una realtà. Ed eterno: quell'aggettivo "inestinguibile", riferito alla sua luce che, anche in fin di vita, riesce a penetrare il velo che sta per coprire lo sguardo indebolito del contadino, rivela un carattere importantissimo dell'essenza della Legge: il suo essere al di là del tempo, forse proprio la sua eternità.

Un tale potere assurdo e "nemico" comporta e implica un altro concetto chiave della narrativa di Kafka, già citato: quello della colpa. Tema fortemente connotatore della matrice culturale ebraica, identificabile nel ruolo giudaico del "capro espiatorio" esercitato nella storia per lunga secolare tradizione: colpa è l'esistere stesso, personificata nella figura dell'ebreo errante, perseguitato in quanto tale, colpevole di null'altro che di essere se stesso. Del resto, chi è vittima della Legge lo è perché in qualche modo ne ha violato i paradigmi, anche ignorandoli, e, soprattutto, ignorandone il significato. Ma, come s'è accennato, questo tema rimanda anche a una motivazione psicologica profonda, individuabile nel rapporto conflittuale con un'immagine paterna sentita come un super-io incombente e colpevolizzante.

O, forse, l'esistenza stessa di una Legge presuppone il concetto di una colpa, causa prima e motivazione dell'esistere di quella. Colpa è la pretesa arrogante, ma soprattutto stolta e inutile, di conoscere e ridurre a una dimensione razionale, logica, comprensibile ciò che per sua natura è irriducibile all'umano; anche il protagonista del *Processo,* Josef K., si macchia di questo errore, che diviene forse la vera "colpa" da espiare: quell'ansia, cioè, "illuministica", come è stata definita, «quel suo insaziabile domandare esprime un impenitente illuminismo: voler sapere, vederci chiaro, non accettare» [12]. «L'errore di Josef K. consiste in ciò, che egli persiste nella sua ragione umana invece di sottomettersi incondizionatamente»[13]. Non a caso nel

[12] G. SCARAMUZZA, *Kafka a Milano. Le città la testimonianza, la legge*, op. cit., p. 30.
[13] B. SCHULZ, *Postfazione al Processo di Franz Kafka*, in ID., *Le botteghe color cannella. Tutti i racconti, i saggi e i disegni*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 439-42.

Processo, Leni, la ragazza conosciuta da K. e dalla quale egli spera un aiuto, lo esorta in tal modo: «Contro questo tribunale non ci si può difendere, è necessario confessare. Appena possibile faccia la confessione. Soltanto dopo di essa è possibile sfuggire, soltanto dopo»[14].

È possibile sfuggire, dunque, alla spietata logica della Legge; basta rassegnarsi, confessare, non voler scrutare nei meccanismi di un sistema estraneo e perverso, del resto immodificabile e incontrovertibile, irriducibile a quello della giustizia umanamente intesa.

La Legge è qualcosa che dovrebbe essere accessibile a tutti, eppure è oggetto di un divieto: non è, così, forse anche nella narrazione di *Genesi*? L'albero dai frutti proibiti non è altro che l'albero della conoscenza precluso agli uomini: la colpa è, dunque, la caparbia volontà di capire, di conoscere, la cocciuta attesa – contro ogni comportamento razionale – davanti alla porta della Legge: suprema trasgressione, essa è la medesima colpa biblica di cui l'uomo si macchiò sin dalle origini, quando, nonostante il divieto, volle cogliere il frutto proibito, quella conoscenza che «lo avrebbe reso simile a Dio» (queste le parole del Maligno tentatore).

La partita è perduta sin dall'inizio, eppure l'uomo di campagna avrebbe potuto vivere la sua vita accettando il mistero, accettando la consapevolezza della vanità del tutto e – soprattutto in questo caso – di ogni tentativo di scoprirne il segreto, di entrare nella sua insondabile logica: ce lo conferma anche quel terribile enigmatico libro dell'*Ecclesiaste* o *Qoèlet*:

Mi sono dato a cercare e a riflettere, per mezzo della sapienza, su tutto ciò che avviene sotto il cielo. È una brutta occupazione, questa, che Dio ha dato agli uomini. Così ho osservato tutte le opere che si fanno sotto il sole e ho concluso che tutto è vanità e occupazione senza senso[15].

…l'uomo non può arrivare a scoprire tutto quello che avviene sotto il sole, perché non trova niente, per quanto si affatichi a cercare. E anche se il sapiente dice di sapere, il sapiente non trova nulla[16].

---

[14] F. KAFKA, *Il Processo*, op. cit., p. 90.
[15] QOHÈLET, 1,13-14. trad. di P. Sacchi, Milano, Ed. Paoline, 1991.
[16] Ivi, 8, 17.

Il contadino del racconto kafkiano, invece, vive il proprio affanno gnoseologico nell'attesa e nell'implorazione che l'ingresso divenga accessibile, senza smettere mai di tendere ad esso, fino all'ultimo, quando nelle tenebre dei suoi occhi che si spengono il suo bagliore ancora lo attrae.

A questo potere l'uomo è inesorabilmente soggetto e cerca di raggiungerlo, di comunicare con esso o tenta disperatamente di farlo attraverso docili intermediari, complici più o meno consapevoli, pedine di un apparato burocratico gigantesco e incommensurabile, spesso, come avviene in altri testi kafkiani, dall'apparenza clownesca o un po' rigida di fantocci, come i due esecutori finali della sentenza del processo: nel nostro racconto, tale ruolo è ricoperto, come s'è visto, dal guardiano. Inutile volerne trarre conclusioni definitive, perché non esistono: dati oggettivi del testo sono solo l'assurdità, l'incongruenza, l'ostilità, la necessità della Legge.

Il breve racconto è una parabola, ne ha tutte le caratteristiche, a parte l'inverosimiglianza che deriva dalle premesse illogiche che abbiamo sottolineato: il simbolismo soggiacente, la brevità complessiva, la concisione e l'asciuttezza dello stile, caratterizzato da un lessico essenziale, da frasi brevi, paratattiche, con frequenti ripetizioni e dialoghi ridotti al minimo[17]. Il carattere simbolico, poi, è sottolineato dall'assoluta indeterminazione dei riferimenti: la porta delle Legge, un guardiano, un uomo di campagna; unici elementi dati per conosciuti e indubitabili sono "la" Legge e "la" porta che conduce ad essa (*das Tor zum Gesetz*).

La breve analisi condotta suggerisce, tuttavia, l'idea di una scappatoia dall'assurdità e inesorabilità della Legge, una "soluzione" che forse Kafka cerca argutamente di nascondere proprio fra le pieghe della propria narrazione (è noto che egli fosse gran dicitore ironico delle proprie opere e che spesso ridesse, leggendole al pubblico degli amici)[18].

[17] Illuminante, sullo stile di Kafka in generale, il giudizio di Brod: «La sua lingua è cristallina e alla superficie non si nota altro sforzo se non quello di essere esatto, preciso, adeguato all'argomento. Eppure sotto lo specchio sereno di questo limpido rivo linguistico passano sogni e visioni di incommensurabile profondità. Vi si affonda lo sguardo e si rimane stregati»; M. BROD, *Kafka*, op. cit., p. 117.
[18] Ivi, pp. 119 e 162.

Forse una soluzione per sfuggire o evitare le inesorabili e spietate maglie della Legge esiste; il contadino, infatti, come s'è detto, decide di propria volontà di rimanere ad aspettare, ma egli è assolutamente libero, nessuna autorità lo trattiene e gli impone di entrare e rimanere davanti alla "sua" porta (quella destinata solo a lui) per l'intera vita, di umiliarsi dinanzi al guardiano; avrebbe potuto andarsene, desistere dal caparbio intento di "entrare nella Legge", vivere una vita libero da questo assillo, altrove. Nel dialogo all'interno del Duomo, nel *Processo*, il sacerdote lo afferma esplicitamente:

> Quell'uomo è realmente libero, può andare dove vuole, soltanto l'ingresso nella Legge gli è vietato, e per di più da una sola persona, dal guardiano. Se si siede sullo sgabello di fianco alla porta e vi rimane tutta la vita, lo fa volontariamente, la storia non parla di costrizioni[19].

Dunque, forse una "soluzione" esistenziale potrebbe essere quella già accennata, cioè arrendersi, andarsene, "confessare" come suggeriva il personaggio di Leni, lasciar perdere la porta e il guardiano e la Legge stessa, impegnandosi nella vita reale, coi suoi problemi concreti, le distrazioni, le sue ansie ma anche le sue soddisfazioni, quello che Kafka non riuscì a fare, incapace di staccarsi dalla famiglia, dalla soggezione paterna, dalle proprie angosce; di costruirsi un'esistenza autonoma con una donna adeguata a lui.

Su un piano più universale, ciò significherebbe la rinuncia dell'uomo alla pretesa stupidamente presuntuosa di penetrare l'enigma, l'assunzione del finale del Libro di Giobbe, in cui Dio e l'uomo appaiono su piani diversi e inconciliabili, con un'insopprimibile eteronomia della logica di due dimensioni, quella astrusa e assurda – ma troppo grande e insondabile per la comprensione umana – della Legge (divina), e quella dell'uomo che nella sua limitatezza vede in essa l'esplicarsi di un'incomprensibile ingiustizia. Del resto, quello dell'insufficienza e inadeguatezza della razionalità dinanzi al mistero è tema che la letteratura religiosa da sempre ha

[19] F. KAFKA, *Il Processo*, op. cit., p. 181.

trattato: per fare un illustre esempio, non è la *Commedia* dantesca una celebrazione della grandezza, ma anche del limite della conoscenza umana, personificato splendidamente – da un punto di vista artistico – dalla celebre figura di Ulisse?

Il carattere di opera aperta del breve racconto di Kafka, che gli deriva dalla sua enigmaticità, può suggerire altre soluzioni e conseguenti aperture interpretative.

L'ostacolo che impedisce l'ingresso nella Legge non è altro che un guardiano, un custode, letteralmente, se l'etimologia del termine (*Tür)hüter* risale all'originaria radice latina di *custos* ('custode'), nominale dal verbo lat. *tueri* ('custodire, difendere'). E il personaggio, s'è detto, è circonfuso di un ambiguo alone riguardo alla propria credibilità – potrebbe essere ingannatore o ingannato: è dubbio quanto conosca effettivamente della Legge e quanto possa essere sincero. Così, non è affatto improbabile che possa mentire, quando minaccia il contadino prospettandogli la presenza, oltre la porta, di numerosi altri guardiani uno più forte dell'altro, in una sequenza in crescendo un poco grottesca. Se egli fosse l'unico guardiano – è il solo, infatti, che l'uomo di campagna vede –, non dovrebbe essere troppo difficile per quest'ultimo superarne la resistenza, o almeno tentare di farlo: insomma, l'atteggiamento dell'aspettante è fin dall'inizio della parabola naturalmente passivo e remissivo, caratterizzato da una tipicamente ebraica, quasi rassegnata pazienza. Nemmeno per un momento sorge in lui la tentazione di "forzare" l'opposizione del guardiano, di varcare con slancio disperato quella soglia considerata scontatamente invalicabile in virtù della sua presenza.

Forse l'uomo di campagna avrebbe potuto facilmente avere ragione della resistenza del custode, vincerla ed entrare: non sappiamo che cosa avrebbe trovato oltre quella porta, forse non vi erano affatto altri guardiani, forse sarebbe stato avvolto e avvinto da quello splendore che ne emanava e avrebbe raggiunto la conoscenza; o forse non avrebbe trovato nulla: il timido sorriso ironico di Kafka ci lascia volare con la fantasia e affastellare ipotesi ermeneutiche.

Egli stesso, del resto, solo nell'ultimo anno della sua vita prese la decisione di varcare quella soglia, di affrontare attivamente il proprio destino, attuando la scelta di

convivere con una donna, Dora Dymant, forse il suo vero amore, trasferendosi con lei a Berlino, rompendo il cordone ombelicale con la famiglia che per tutta la vita lo aveva trattenuto in un tormentato limbo esistenziale. Forse, in quelle condizioni di autenticità autonoma e libera, sarebbe riuscito ad andare oltre quella porta e l'avrebbe magari anche sbattuta dietro di sé, come avviene in uno stupendo racconto, fra i più brevi, *La passeggiata improvvisa* (*Der plötzliche Spaziergang*), nel quale il protagonista, in uno sforzo caparbio di volontà, realizza una forma di esaltante ribellione simbolica alle convenzioni familiari e socialmente accettate, decidendo una sera di uscire improvvisamente a tarda ora, contro tutte le aspettative della famiglia; è uno dei pochi testi kafkiani in cui un personaggio assume un ruolo attivo e trasgressore nei confronti di un'ipostatizzata "norma":

> Quando la sera sembra ci si sia definitivamente risolti a restare a casa, si è indossata la veste da camera, dopo cena si siede al tavolo illuminato e si è iniziato un qualche lavoro o gioco, concluso il quale d'abitudine si va a dormire, quando fuori c'è un tempo ostile che rende naturale il rimanere a casa, quando ormai si è rimasti fermi così a lungo accanto al tavolo che l'andarsene non potrebbe che suscitare la sorpresa generale, quando le scale sono già buie e il portone sbarrato, quando ora, nonostante tutto, ci si alza presi da un disagio improvviso, ci si cambia la giacca, si ricompare subito vestiti per uscire, si dichiara di dovere andare, e lo si fa senz'altro dopo essersi brevemente accomiatati, e si pensa, giudicando dalla rapidità con cui la porta è stata sbattuta, di essersi lasciati alle spalle più o meno contrarietà, quando ci si ritrova in strada, con membra che rispondono con particolare mobilità alla libertà inattesa che si è loro procurata, quando per quest'unica decisione si sente raccolta in sé ogni capacità di decisione, quando con evidenza maggiore del solito si comprende che, più che il bisogno, si ha la forza di operare e sopportare facilmente il cambiamento più repentino, e quando si cammina così per le lunghe vie – allora, per quella sera, si è usciti del tutto dalla propria famiglia, che s'allontana nel nulla, mentre noi, saldissimi, neri per l'assoluta nettezza dei nostri contorni, battendo con le mani dietro le cosce, ci si innalza alla nostra vera figura. Tutto si rafforza se, a quell'ora di notte, si va a trovare un amico, per vedere come sta[20].

Forse Kafka, varcata quella porta, lasciatala arditamente alle proprie spalle, avrebbe consegnato all'umanità altre opere di grandiosa bellezza e magari, con la forza dell'arte, ci avrebbe fatto intravvedere quell'ipotetica parte ignota della Legge, ma, ormai, il momento di eseguire la sentenza a lui destinata era inesorabilmente arrivato. E così, a distanza di cento anni, ci ha lasciati ancora a brancolare in

[20] F. KAFKA, *Tutti i racconti*, op. cit., p. 121.

quell'angosciante buio simbolico del Duomo di Praga, proprio come il protagonista del suo inquietante romanzo.

Danilo Falsoni

Parole-chiave: assurdo, colpa, legge.

Leopardi, Pavese e i passeggeri metafisici

Uno scrittore di nome Asterio e il decreto del tempo

C'è un'irrinunciabile vocazione mitologica nella letteratura. Non dobbiamo scegliere necessariamente testi che nel complesso suggeriscano la presenza di remoti archetipi o una qualche intenzionalità in tal senso, più o meno dichiarata. Non si tratta di prendere necessariamente *Moby Dick* o *Pinocchio*. Piuttosto è nelle digressioni, negli sguardi rallentati, nelle fasi descrittive, negli squarci di memoria, nelle introspezioni che si annida, anzi si evidenzia, il tenore mitico.

Una delle modalità è quella della immersione in sé stessi, un'immersione che comporti però una qualche risalita, uno svelamento. «L'obiettivo della scrittura è lo svelamento... Svelare cosa? L'interiorità dell'uomo... Ciò induce a mettere da parte l'idea di "composizione", vuota come quella di "prospettiva" nella pittura»: così si esprime William Carlos Williams in un scritto del 1947[1], centrando la propria attenzione non tanto sulla costruzione e sull'architettura del testo quanto piuttosto sull'origine e l'obiettivo dell'espressione narrativa.

Altrettanto motivato è quel che osserva Hanif Kureishi: «Se gli artisti soffrono non è solo perché il loro lavoro comporta sacrificio e dedizione. È perché viene chiesto loro di avere uno stretto contatto con l'inconscio. E l'inconscio, bruciante di desiderio com'è, è ingovernabile»[2]. Ancora in questo senso la notazione di Marguerite Duras: «È l'ignoto che abbiamo dentro: scrivere vuol dire raggiungerlo. È questo o niente»[3]. Col che, avendo collegato il mito con l'inconscio, come classicamente richiede la psicoanalisi, siamo passati d'un sol colpo a Svevo, Joyce e, perché no?, anche a Carlo Emilio Gadda:

---

[1] W. C. WILLIAMS, *La tecnica dell'immaginario. Saggi sull'artista e l'arte dello scrivere*, Milano, SugarCo, 1981, p. 77.
[2] H. KUREISHI, *Da dove vengono le storie? Riflessioni sulla scrittura*, Milano, Bompiani, 1999, p. 46.
[3] M. DURAS, *Scrivere*, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 43.

Negare vane immagini, le più volte, significa negare se medesimo. Rivendicare la facoltà santa del giudizio, a certi momenti, è lacerare la possibilità: come si lacera un foglio inturpato leggendovi scrittura di bugie... Egli allora si riscosse... Forse, bisognava andare soli verso la notte?[4]

Per tornare davvero al mito dobbiamo forse abbandonare l'idea dello scrivere, ammettere insomma che i miti si scrivano da soli senza troppo pensarci, proprio in quella dimensione dell'abbandono di cui parla Duras[5]. Una teoria platonica attraversa in effetti la letteratura, quella attuale, quella moderna e quella antica. Altrimenti come avrebbe potuto Publio Ovidio Nasone scrivere i *Metamorphoseon libri XV*? Come avrebbe potuto «*in nova ... mutatas dicere formas /corpora*», come avrebbe potuto far rivolgere i propri personaggi ai fiumi quasi fossero entità viventi, come avrebbe potuto Febo interpellare così Dafne: «Poiché non puoi essermi sposa, / sarai almen la mia pianta. O alloro, di te s'orneranno / i miei capelli per sempre... / E l'alloro assentì con foglie novelle» (*Metamorphoseon*, I, 557-567)? Da cui poi Dante, insieme ad altre fonti, trasse, in toni tragici, l'incontro con Pier delle Vigne e l'altro, ridotti a sterpi: «Perché mi schiante?... / Perché mi scerpi? / non hai tu spirto di pietade alcuno?» (*Inf*. XIII, 33-36).

La natura ha questa vocazione mitologica, al pari dell'inconscio o dell'ignoto. Il mito è il ventre di un Pesce-cane illuminato da una luce fioca. «E più andava avanti, e più il chiarore si faceva rilucente e distinto», finché laggiù, un «vecchiettino tutto bianco... se ne stava lì biascicando alcuni pesciolini»[6]; il mito è il mare infinito o la bicicletta o le lucide fibbie delle scarpe, evocazioni dello sguardo di Gerty MacDowell, innamorata come una fanciullina:

Era come le pitture che quell'uomo faceva sul marciapiede con tutti i gessi colorati e che peccato lasciarle lì a farle scancellar tutte, la sera e le nuvole che compaiono e il faro di Bailey sul capo Howth, e sentire una musica come quella e il profumo dell'incenso che bruciavano in chiesa come una brezza[7].

[4] C. E. GADDA, *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1963, p. 204.
[5] M. DURAS, *Scrivere*, op. cit., p. 24.
[6] C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cap. XXXV.
[7] J. JOYCE, *Ulisse*, trad. it. Milano, Mondadori, 1960, p. 482.

Ma il mito non è soltanto approfondimento, memoria, immaginazione. La teoria è ancora più antica di Platone, investe non tanto il ricordo quanto piuttosto la dimenticanza, per cui la verità è davvero, etimologicamente, ciò che non si dimentica (*alètheia*). Il mito è, sì, verità, ma non verità fornita dalla memoria bensì dall'oblio. Il mito è, pertanto, pensiero che va raggiunto con le tecniche proprie dell'analisi dell'inconscio, non soltanto della scrittura. Il mito è fratello del sogno tanto come della veglia, dello scavo involontario come dello sforzo cosciente, razionale. Nella compenetrazione dunque di *ùpar* e *ònar*, di veglia e di sonno: così volevano i Greci. Il mito si nutre, come nel frammento di Orfeo, della fredda acqua che scorre dalla palude di Mnemosine: «E più avanti troverai la fredda acqua che scorre / dalla palude di Mnemosine: e sopra stanno i custodi, / che ti chiederanno perché sei arrivato. / Ma a essi racconta bene tutta la verità. / Di' loro: Sono figlio di Terra e di Cielo stellante; / il mio nome è Asterio. Sono riarso di sete: ma lasciatemi / bere dalla fonte»[8].

Per tornare a Kureishi, la letteratura sollecita il mito, quasi come un analista che voglia far luce sull'inconscio: «È come se vivessimo in troppi mondi differenti allo stesso tempo, nel mondo solido di tutti i giorni e insieme in quello incorporeo, fantastico. È difficile metterli tutti insieme»[9].

È come se il mito reclamasse la sua sostanziale alterità, l'irriducibilità a tecniche interpretative, a valutazioni linguistiche o antropologiche. Ciò precisamente dipende dall'archetipico decreto del Tempo, dal flusso infinito, incommensurabile, come diceva Anassimandro; il tempo come "psiche dell'universo", com'era Chronos per Pitagora, o per Platone, "immagine mobile dell'eternità". Un tempo misurato arcaicamente e miticamente sul cielo stellato e pertanto sulla «lontananza e il silenzio»[10]. Anche per queste ragioni, i due testi che verranno considerati evocano in un modo o nell'altro dei tentativi di dominio del tempo o, quantomeno, di una considerazione del tempo come coltre del divenire, come orizzonte del progresso ma anche del ritorno.

---

[8] G. COLLI, *La sapienza greca*, vol. I, Milano, Adelphi, 1990, p. 177.
[9] H. KUREISHI, *Da dove vengono le storie?*, op. cit., p. 27.
[10] G. DE SANTILLANA e H. VON DECHEND, *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e sulla struttura del tempo*, Milano, Adelphi, 1983, pp. 229-31.

Un incontro e un'attesa

Un "passeggere" interpellato da un venditore di almanacchi, due "giovanotti" che parlano del tempo in una sala d'aspetto. C'è una somiglianza quasi metafisica tra l'operetta morale di Giacomo Leopardi, *Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggere*, e il breve racconto *Nel caffè della stazione* di Cesare Pavese.

La sostanziale evanescenza delle due brevissime storie è pienamente compatibile con un orizzonte mitologico, e dunque sia con l'impresa leopardiana contro gli "errori popolari degli antichi", i quali poi, in verità, forniranno a Leopardi materia insuperabile di ispirazione poetica, sia con quello sgorgare dal «silenzio delle origini» tipico del mito, di cui parla Pavese[11].

Aggiungiamo che l'intrinseca ambiguità del mito, e del suo linguaggio, contagia questi due scritti, nel primo perché in fondo il passante rimane attratto, nonostante la sua posizione razionalistica, dalla bellezza dell'almanacco; nel secondo perché sullo sfondo si disegna l'equivoco di una terza persona di cui non si capisce il ruolo nella storia, ma che figura come una sorta di ignoto mandante, di oscuro controllore, quasi di demiurgo.

Il dialogo leopardiano gioca sull'opposizione tra l'anno passato e l'anno nuovo, e sull'idea, sostenuta dal passante, che comunque «nessuno vorrebbe tornare indietro». La vita più desiderabile, per lui, rimane quella «a caso», «come Dio me la mandasse», la vita che «principierà felice» sarà la futura, «quella che non si conosce». Benché questa risposta smentisca il bisogno di previsioni e quindi anche la proposta del venditore di almanacchi, il passante comprerà per trenta soldi l'almanacco più bello, riconoscendogli comunque un pregio estetico.

La ragione illuministica cede per un attimo all'attrazione magica del sapere primigenio, astrologico: l'almanacco e la vita possono infatti presentare lo stesso tratto, la bellezza, la quale scaturisce dal non-sapere o dal non-sapere-ancora. «Quella vita ch'è una cosa bella, non è la vita che si conosce, ma quella che non si conosce», sostiene il passeggere, il quale si appresta ad acquistare l'almanacco «più bello», e

[11] C. PAVESE, *La poetica del destino* [1950], in ID., *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968, p. 311.

pertanto anch'esso foriero di mistero, di una previsione che soltanto in futuro si potrà verificare.

La veste metafisica, esemplare e perché no divinatoria, del racconto consiste in questo breve momento drammaturgico, in questa sofistica sospensione del tempo dove è il tempo stesso, insieme a conoscenza e bellezza, a fare da protagonista nello svolgersi del discorso. Un tempo ciclico, prevedibile nei suoi corsi e ricorsi, quello dell'almanacco, a fronte del tempo lineare, dotato di un passato e di un futuro, e quindi orientato al progresso, quello evocato dal passante.

E pensare che Leopardi, una decina d'anni prima del *Dialogo*, aveva severamente stigmatizzato negli *Errori popolari degli antichi* il ricorso agli almanacchi, «alimento annuale dei pregiudizi», da parte di chi «nel secolo illuminato» permaneva «insensibile al progresso delle scienze». E più avanti: «Quanti folli, che calcolano la quantità dei prodotti della terra, la qualità delle stagioni e l'esito persino dei grandi avvenimenti politici, sopra le predizioni di un almanacco! Quanti vili, che si danno il nome di astrologi, che hanno per patrimonio l'ignoranza commune». Ma non c'è stato cambiamento di orizzonte poetico o filosofico in Leopardi: semplicemente nel passante del *Dialogo* si impone la prospettiva poetica, non quella della razionalità, dunque una dimensione approssimativa, idealizzata, quasi religiosa che mette al centro il singolo soggetto umano, con le sue contraddizioni, spogliandolo di un qualsiasi ruolo esemplare.

Si afferma in ogni caso nel *Dialogo* l'uomo con le sue esigenze e realtà immediate, mentre il mondo della rappresentazione, quello degli almanacchi, ad esempio, è mondo falso e innaturale, perché menzognera e inutile è, nella visione illuministica, qualsiasi dimensione segnica[12].

Permane valida unicamente l'esperienza individuale, fusa con l'universale: questo il germe stesso della poesia di Leopardi, che richiede il naturale cortocircuito tra il soggettivo e l'immenso. «L'uomo, sperduto nelle parole, perde la sensazione della realtà», scrive Lotman, e affonda, di conseguenza, nell'«infinita vanità del

[12] Secondo la tesi di Jurj M. LOTMAN, *Ricerche semiotiche*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 54-55.

tutto» (Leopardi, *A se stesso*).

Avviene come se l'almanacco introducesse una speranza o un timore, un incoraggiamento o una cautela, contraddicendo le norme stringenti dell'evidenza. «Ancor che tristo, ha suoi diletti il vero», afferma il poeta in chiusura del canto *Al conte Carlo Piepoli*. Nulla di più lontano dalla «scia fosforescente del mito» evocata da Marco Untersteiner[13], che espone le sue suggestioni nelle allusive incisioni di calendari e almanacchi, testimoni quasi di una malinconia popolare, di un Chronos che insieme scorre e ritorna, macina e raccoglie, si disperde e si ritrova, ma che non punta mai al superamento o alla dimenticanza del passato.

Nei due dialoghi, quello leopardiano dell'incontro e quello pavesiano dell'attesa, è in gioco appunto il tempo, in gioco davvero, letterariamente parlando, se vogliamo tornare alla situazione introduttiva della cornice del *Decameron* e alle parole di Pampinea, regina della prima giornata, la quale graziosamente lascia la possibile alternativa, o di «diletto pigliare», giocando con tavolieri e scacchiere, o di passare la «calda parte del giorno» «novellando» e quindi porgendo diletto a tutta la compagnia.

Possono risultare, dunque, ambedue passatempi: più solipsistico e malinconico il gioco, più socializzante e piacevole il narrare, con due conseguenti, distinti modi di gestire il tempo, sospendendolo con il gioco, dilatandolo con il racconto, alla maniera di Sherahazade. «Ecco il problema: il tener conto e l'ignorare la continuità, soprattutto la consecutività del tempo. Ignorandola fingiamo di raggiungere le forme che sono assenti dalla continuità del mondo; regrediamo nel mito»: così Frank Kermode in chiusura del suo *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, del 1966.

In effetti, nella sua veste mitopoietica, il tempo può soltanto sospendersi, contrarsi o dilatarsi, essendo davvero impossibile un parallelismo assoluto tra il procedere della narrazione e lo sviluppo degli eventi, come pretende il movimento filmico di macchina tipico del piano sequenza, dove fatti e discorsi sono intercettati

[13] M. UNTERSTEINER, *La fisiologia del mito*, Firenze, La Nuova Italia, p. 10.

da un discorso narrativo che abbia la stessa durata, lo stesso senso della realtà. L'*èkphrasis* di cui parlavano gli antichi, l'*evidentia* è raggiungibile, la verisimiglianza sì, ma non l'identico: il tempo del racconto è linguistico, dunque ha bisogno di una propria articolazione per svilupparsi e mostrarsi; il mythos stesso, d'altronde, è racconto, non soltanto organismo dotato di senso.

Le cose, tuttavia, non stanno proprio così; i tentativi della sincronicità assoluta ci sono stati. Se prendiamo, ad esempio, la cosiddetta letteratura oggettiva, di cui è stato grande esponente Alain Robbe-Grillet, non possiamo dire che siano mancati esempi illusionisticamente ben riusciti di descrizioni, diciamo, fotografiche, come l'esempio del suo celebre *Il manichino*, del 1954, con relativa iperrealistica caffettiera. Ma il narratore si concede comunque una libertà, quando descrive qualcosa che non si può vedere, cedendo inevitabilmente alla seduzione del mythos: «Il disegno del sottopiatto rappresenta una civetta con due grandi occhi un po' impressionanti. Ma, per il momento, non si distingue nulla, a causa della caffettiera»[14].

Nel racconto pavesiano, memore degli esempi stilistici americani prediletti (primi fra tutti i dialoghi martellanti di *Addio alle armi* di Hemingway), si produce l'intreccio tra filosofia esistenzialistica e dimensione sapienziale, con i «luccichii aurorali» di cui parlava Pavese[15], che assumono la veste di effetti speciali del mito nella letteratura. Tali immagini, di stampo mitico, «vivono in quanto... non risolte nell'evidenza poetica o nella chiarezza razionale, ma irradiano tanta vita, tanto calore, tanta promessa di luce, che riescono in definitiva altrettanti fuochi o fari nella nostra coscienza»[16].

I due uomini, uno determinato l'altro indolente, e dunque alle prese con opposti atteggiamenti e reazioni differenti all'azione e al tempo, alludono a qualcosa da fare nell'immediato e alla necessità di partire. Sembra che sia in gioco un'iniziativa poco lecita ma il narratore si astiene dal precisare, lasciando, come si è detto prima, sullo

---

[14] A. ROBBE-GRILLET, *Istantanee*, Torino, Einaudi, 1963, p. 13.
[15] Nello scritto *Il mito*, del 1950, compreso nella già citata raccolta *Saggi letterari*, p. 350.
[16] Ivi, p. 318.

sfondo un terzo assente e non definito a cui i due si riferiscono e a cui dovranno render conto del proprio operato: « − Se n'è accorto?... − Per lui conta soltanto che partiamo... − Lui sì che va a spasso quando vuole».

Sintomatico il discorso sul sonno e la veglia, sulla notte e la luce del sole, sul lavorare e il trovare «le cose già fatte», o il lasciarsi portare (dal treno). Fin dall'inizio: « − È luce, disse uno. – È luce. − Stanotte era sereno – Sarà una giornata serena... − Vorrei che fosse già domani». Il dialogo procede poi in modo surreale, e anche qui, come in Leopardi, entra in gioco il futuro, l'immediato succedersi, con la sua inevitabile incertezza. «Non mi piace lavorare col sole. Mi piace al mattino di andarmene a spasso. Mi piace svegliarmi che tutto sia fatto. Vedrai che domani quando avremo finito, il sole non ci sarà più». Si tratta di un domani, di un futuro da cogliere come destino, se è vero che quest'ultimo, sempre secondo Pavese, «non è altro che un ritmo, una cadenza di ritorni previsti nel gioco di una libertà tutta tesa»[17].

Il tempo è archeologico, cioè originario, non lineare, non consecutivo, che non si interseca, come fosse una coordinata, con lo spazio; è un tempo rivelatore, in quanto categoria assoluta che non ha bisogno di uno spazio esterno e differente da sé; è un tempo sospeso che contiene lo spazio sotto forma di virtualità (il partire, l'andare) e di ciclicità («Questa volta è l'ultima») o semplicemente di ripetizione, di ritorno, contagiando l'altrove con il dopo, il non qui con il non ora. Un tempo raffigurato non su una linea semplicemente retta (quella ammessa figurativamente dal tragitto del treno) ma con un disegno che ammette anelli, stacchi e ricongiunzioni.

Come sarà il domani, quello del passeggere e quello dei due viaggiatori? Non certamente dominato dalla legge dell'*ananke*, in Leopardi, in quanto la modernità è pur sempre già cominciata, benché modernità agli albori illuministici; sfuggente al determinismo anche in Pavese, dove traspare, almeno per uno dei due personaggi, la possibilità di un domani differente, che soggiace all'azione, alla forza del poeta in quanto «oracolo della vita dei suoi eroi»[18].

Davvero calzanti le osservazioni di Pavese nello scritto *Raccontare è monotono*

[17] Ivi, p. 313.
[18] *Ibidem*.

(1949):

> I racconti più simbolici, più intrisi di mito – come di salsedine chi nuota – sono quelli che apparentemente non hanno un secondo senso … ma sono piuttosto un solido blocco di realtà, sufficiente in se stesso, aperto, se mai, a innumerevoli sensi che tutto lo intridono e interessano[19].

Ha ancora ragione Pavese quando sostiene che «tensione mitica significa la gioiosa certezza di una più ricca realtà sotto la realtà oggettiva»[20].

Il venditore di almanacchi e il passante, da una parte, i due della stazione, dall'altra, non sono icone che devono dimostrare qualcosa e neppure sono *exempla*, bensì pure e semplici evidenze temporali, accadimenti surreali, giustamente su una strada e in una stazione. Luoghi deputati al transito metafisico, come hanno dimostrato le passeggiate nei boschi della letteratura tedesca, i vagabondaggi urbani di quella francese, sino all'*On the Road* di Kerouac e al visionario film *La strada* di Federico Fellini, secondo il quale quell'opera rappresentava «il catalogo di tutto il mio mondo magico»[21].

Paradossi dell'immaginario: appartenere a un singolo soggetto, a un preciso autore; e tuttavia ricondurre a un patrimonio permanente, presente anche se offuscato, accessibile e comprensibile anche se non espressamente spiegato nei suoi riferimenti e nelle sue evocazioni. Sulla strada lineare e ricorsiva della scrittura e del tempo.

Gian Paolo Caprettini

---

[19] Ivi, p. 306.
[20] *Ibidem*.
[21] P. BONDANELLA, *Il cinema di Federico Fellini*, Firenze, Guaraldi, 1994, p. 115.

Tra realismo e lirismo: il vitalismo inquieto di Scipio Slataper e il legame dei triestini col Carso[*]

Il mosto bolliva nelle botti aperte, sciamante di moscerini ubbriachi.
(S. SLATAPER, *Il mio Carso*)

Come molti ricordano, Scipio Slataper nacque nel 1888 a Trieste, all'epoca in cui la città faceva parte dell'impero austro-ungarico, da padre sloveno della zona di Tolmino[1] (Tomizza lo riconduceva, invece, nel 1992 a origini boeme)[2] e madre italiana di provenienza veneta. Come molti triestini, fu sempre consapevole della propria natura ibrida di "sanguemisto", che divenne il segno della sua "diversità", a volte esibita e talora rivendicata.

Nel 1903 lasciò il Liceo a causa di una malattia nervosa e trascorse un periodo sul Carso. Dopo il diploma, come accadde ad altri intellettuali triestini quali Biagio Marin, Giani Stuparich, Virgilio Giotti e Umberto Saba, ottenne una borsa di studio dalla Fondazione Ester Kohen Fano, con l'obbligo di utilizzarla in Italia: per questo motivo, si trasferì a Firenze per proseguire gli studi.

Nella città toscana venne anche a contatto con l'ambiente degli intellettuali della «Voce»[3], per la quale iniziò a collaborare, pubblicando, fra gli altri articoli, le

[*] Questo saggio è dedicato a chi mi ha insegnato il fiore del cardo.

[1] Secondo la ricostruzione del filologo e glottologo sloveno Pavle Merku. Da un'ulteriore ricerca, condotta dal nipote di Scipio, Aurelio (cfr. la nota successiva), emerge che «potrebbe trattarsi di dalmati dell'entroterra di Sebenico, assoldati dai proprietari terrieri dell'Alto Isontino per sedare una rivolta contadina e poi rimasti lì a vivere. Smentite quindi le origini boeme attribuite da altri studiosi» (*Vita, amori e segreti della famiglia Slataper negli appunti del nipote*, in «Il Piccolo», 14 maggio 2019; cfr. l'URL: https://ilpiccolo.gelocal.it/tempo-libero/2019/05/14/news/incontro-a-piu-voci-con-manenti-e-zorzenon-1.32357546).

[2] Cfr. F. TOMIZZA, *Destino di frontiera*, Genova, Marietti, 1992, p. 41. Cfr. anche il recente volume del nipote Aurelio SLATAPER (*Appunti per una storia di famiglia*, Trieste, Centro studi Scipio Slataper, 2019), che ripercorre la storia della famiglia dalle origini al secondo dopoguerra, intrecciandola con quella della città di Trieste.

[3] Il suo carteggio con Giuseppe Prezzolini (negli anni 1909-1915) è stato pubblicato, a cura di Anna Storti,

Lettere triestine (1909)[4], una serie di pezzi nei quali criticava l'ambiente culturale della Trieste dell'epoca e le scelte della sua classe dirigente borghese, e che gli costarono la borsa di studio. La morte della ragazza che amava, Anna Pulitzer Finali, lo gettò nella più cupa disperazione ed egli si rifugiò sul Carso per scrivere la propria "autobiografia lirica"; in seguito concluse gli studi, laureandosi in Lettere con una tesi originale e criticamente rilevante su Ibsen, sposò Luisa Carniel (detta Gigetta) e andò a vivere ad Amburgo come lettore di italiano al Kolonialinstitut.

Allo scoppio della Prima guerra mondiale, nonostante all'inizio fosse in polemica con alcuni esponenti del movimento irredentista, si arruolò nel Regio Esercito Italiano e morì sul Monte Podgora nel 1915, all'età di ventisette anni, combattendo per la causa italiana. Non fece in tempo a conoscere il figlio, Scipio *junior*, morto anche lui nel 1943, dopo essersi arruolato negli alpini, senza poter conoscere – a propria volta – il figlio Aurelio.

L'opera più nota e significativa di Scipio Slataper *senior* è *Il mio Carso*, da lui stesso definita «un'autobiografia lirica», nella quale racconta la propria giovinezza dai primi anni selvatici e tumultuosi al cambiamento indotto dal lutto improvviso per il suicidio della giovane donna amata, Anna, e nella quale contrappone la natura brulla e selvaggia del Carso alla vita abitudinaria e soffocante della città di Trieste. Il volumetto venne edito nella Libreria della Voce nel 1912, e in seguito fu ristampato prima da Vallecchi (nel 1933) e poi da Mondadori (nel 1958).

Nella prima pagina dell'autobiografia, rivela di essere nato sul Carso e prende immediatamente a descriverlo con tratti di dettagliato realismo che sono una caratteristica di tutta l'opera: in particolare, in questa mia analisi, mi sono soffermata molto sulla precisione della sua enumerazione di elementi relativi alla flora carsica e sulla presenza degli animali.

Sarà funzionale al prosieguo dell'argomentazione ricordare la maggior parte delle occasioni in cui Slataper nomina alberi, arbusti ed elementi vegetali tipici della zona del Carso con un'esattezza terminologica e una padronanza lessicale che

---

per le romane Edizioni di Storia e Letteratura nel 2011.

[4] Si possono leggere nell'edizione Trieste, Dedolibri, 1988.

rendono bene l'idea della conoscenza che allora avevano, e tuttora hanno, i triestini del loro retroterra geografico, cui, forse, sono emotivamente più legati che al mare che si dispiega di fronte alla loro città: «grande foresta di roveri» della Croazia (p. 17)[5]; «sradicavo una barbabietola e la rosicavo terrosa» (*ibidem*); «un ippocastano rosso con due rami a forca» (p. 19); «una specie di abete, vecchissimo, su cui s'arrampicava una glicinia grossa come un serpente boa, rugosa, scannellata, torta, che serviva magnificamente per le salite precipitose» (*ibidem*); «vecchio cipresso ricco di cantucci folti e di cespugli» (*ibidem*); «mi divertivo a ciucciare la ciocca di glicine che mi batteva fresca sugli occhi come un grappolo d'uva. Il fiore del glicine ha un sapore dolciastro-amarognolo, strano, di foglie di pesco e un poco come d'etere» (*ibidem*; passo dal sensualismo sinestetico accentuato); «C'erano anche molti alberi fruttiferi, àmoli, ranglò [entrambi simili a pruni: *N.d.A.*], ficaie, specialmente. Appena i fiori perdevano i petali e i picciòli ingrossavano, io ero lassù a gustarli, non ancora acerbi. Acerbi son buoni! Il guscio del nocciolo è ancora tenero, come latte rappreso, e dentro c'è un po' d'acqua limpidissima e ciucciosa. Poi, dopo qualche giorno […] essa diventa una gomma gelatinosa dolce a sorbirsi con la punta della lingua. Ma la carne com'è buona, così aspra. Prima il dente ha paura di toccarla, e la strizza guardingo, mentre la lingua riccamente la inumidisce e assapora la linfa delle piccole punture. Poi la addenta. Le gengive bruciano, i denti si stringono l'uno addosso all'altro, si fanno scabri e ruvidi come pietre, e tutta la bocca diventa una ricca acqua» (pp. 19-20: descrizione lussureggiante e allusiva). Ancora: «un tasso baccata [o *taxus baccata*, una conifera: *N.d.A.*], che scortecciavo facilmente a larghi brani per vederlo più pulito e più rossiccio» (p. 20); «bacche rosse» (*ibidem*); «i cacti sgonfi di zio Daghelondai» (p. 22); «le rosse ciliegie carnose, a ciocche» (p. 23); «saccheggiano le ficaie, stroncando i rami aridi» (p. 27); «Le labbra e il mento sono appiccicose di mele stillato» (p. 28); «Buona è l'uva, addentata a grani dal tralcio» (*ibidem*; da notare l'inversione di copula e parte nominale); «Scridivano gli agostani»

[5] Tutte le citazioni a testo, per le quali si farà riferimento all'edizione del *Mio Carso* con prefazione di Diego Zandel (Mursia 2015), saranno seguite dal numero della pagina da cui sono tratte fra parentesi tonda. Per le citazioni da altri testi, invece, si indicherà la fonte in nota.

(p. 30; ovvero le «piante che si raccolgono o si seminano in agosto o nel colmo dell'estate, come il fieno di secondo taglio, le varietà di mais precoci»[6] o i frutti che maturano ad agosto); «in cerca delle gocce di gomma sui tronchi dei susini, dei quadrifogli» (p. 32); «scalai il pioppo e l'elianto» (p. 33), «misi la mano dentro una specie di rovo» (p. 34); «un ramettino rotto irregolarmente con due foglie passe e raggricciate, un batuffoletto di seta del pioppo» (*ibidem*); «Coltiva nel suo giardino begliomini[7], daglie s'ciave, crisantemi di S. Anna [ovvero del Cimitero per antonomasia di Trieste: *N.d.A.*]» (p. 35), «rosai» (*ibidem*); «Agguanta un ramo carico di susine» (p. 36); «il pesco nano» (*ibidem*), «Ucio chiama dal melo» (*ibidem*); «i gineprai» (p. 39); «atterrato dritto sulle ceppaie e sul terreno» (*ibidem*); «aspre eriche e timi e mente, fra il ronzo delle api tutt'oro» (p. 40); «una larga foglia di platano» (p. 41); «la prima primola» (p. 42); «sorriso roseo dei peschi» (*ibidem*); «il profumo dei cedri e delle magnolie» (p. 43); «Lichene sotto ai piedi» (p. 46); «un querciolo torto» (*ibidem*); «i piccoli verdi pini» (p. 47); «pini giganti» (*ibidem*); «ginepraie» (*ibidem*); «Rose, rose, rose» (p. 49); «le peonie di Lipizza» (p. 112), nel Carso sloveno; «è un frassino, certo, questa scorza liscia come pelle» (p. 115); «il ciuffo rosso del giunco» (p. 122); «il lichene secco» (p. 123); «fra i peschi rossi e le pannocchie canneggianti» (p. 123) *etc*. A Trieste diventeranno «popputi aranci» (p. 60), «sacchi di riso» (*ibidem*), «caffè» (p. 61), «Pomi e pere grasse sugli alberi» (*ibidem*) *etc*. Altrove si menzionano «le colline e gli ulivi» (p. 69) di Firenze, e «gli ulivi di Muggia» (p. 84). Oppure il bosco di Melara, ora quartiere di Trieste, con le «carnose papilionacee, rosse, gialle, screziate» (p. 102), le «foglie delle querce» (*ibidem*), «i ginepri» (*ibidem*), «i tronchi dei platani» (*ibidem*), «qualche viola» (*ibidem*), «un rovere» (*ibidem*) *etc*.

Altrettanta precisione Slataper impiega nel far riferimento ai vari animali e agli insetti che popolano il territorio circostante: «un cane spelacchiato e rauco» (p. 17), «due oche infanghiate sotto il ventre» (*ibidem*), «le cornacchie crocidanti» (*ibidem*),

---

[6] *Vocabolario* Treccani *ad vocem*: cfr. l'URL https://treccani.it/vocabolario/agostano/ (ultimo accesso: 10 ottobre 2020).

[7] Voce popolare per "begliuòmini", erbe annue più note come balsamine. Cfr. *Vocabolario* Treccani *ad vocem*; cfr. l'URL https://www.treccani.it/vocabolario/begliuomini/ (ultimo accesso: 10 ottobre 2020).

«quattro cavalloni pezzati» (p. 18), «pieni di sole e di passeri» (p. 19); «Tacevano le vespe e i bombi. […] Era il grande silenzio infocato, quando gli occhi dei colombi stanno chiusi sotto l'ala e il bue rumina accosciato corpulento sulla paglia fresca» (p. 27), «i cani sbalzano» (p. 28), «i passeri frullano sbandati» (*ibidem*), «mille ragnateli stracciati» (p. 29); «Una gatta baia» (*ibidem*) ovvero 'rossastra'; «l'odor di pantigane» (*ibidem*), «moscerini ubbriachi» (p. 30), «la caccia col flobert ai merli» (p. 33), «cane rinselvatichito» (p. 34), «l'opera predace di decine di formiche» (*ibidem*); «le crote dello stagno» (p. 36) ossia le rane; «la bianca fuga dei colombi impauriti» (p. 39), «il bel ragno vellutato dalle secche zampe» (p. 41), «tenevo avvinta per le grandi ali cilestrine la libellula» (*ibidem*), «il rospicino dalla pancia giallonera» (*ibidem*), «le biscie» (*ibidem*); «Sorridevo agli sbalzelli alati dei moscerini, tagliati dal colpo imperioso d'una mosca smeraldina, al pispillare roteante delle rondini» (*ibidem*); «quasi riscaldato dal sonno d'una lepre» (p. 42), «lombrichi» (*ibidem*), «il passerotto vi frulla con le ali» (*ibidem*), «la faina» (p. 117), «lo scassacodola» (p. 122) o cutrettola *etc*.

Anche gli elementi meteorologici fanno ampiamente parte di quello specifico angolo di mondo evocato: «il grande cielo sonante» (p. 39), «Correvo col vento» (*ibidem*); «L'aria e la terra è piena di un trepestio serrato che pare una mandra di torelli» (p. 40; detto della pioggia violenta); «La bora aguzza di schegge mi frusta» (p. 45; vari passi, oltre a questo, ricordano il Montale degli *Ossi*); «Bella è la bora. È il tuo respiro, fratello gigante» (*ibidem*, detto del monte Kâl) *etc*.

Numerosissime sono anche le similitudini che coinvolgono flora, fauna e fenomeni naturali, come se le strategie retoriche di Slataper non potessero comunque prescindere da quel potente sostrato legato alla sua conoscenza esperienziale del mondo: «correvo come una lepre» (p. 17), «pelle morbida come una foglia» (p. 19), «procedevo a modo di bruco» (p. 20), «Codeste sono le schizzate dei tedeschi! Flosce e piatte come carnume di medusa» (p. 25); «piombano in fondo, tirati da qualche polipo mostruoso» (*ibidem*; detto di ragazzi che si abbarbicano alle gambe dei tedeschi per tirarli giù sott'acqua per gioco); «Pipi era come un piccolo pescecane

predace» (p. 26), «corsi in campana gridando come un falco ch'abbia lasciato per la prima volta il suo nido» (pp. 30-31), «La vecia aveva gli occhietti di un barbagianni di giorno» (p. 32), «temevo il vento come un uccello senz'ali» (p. 33), «fracide di sudore del suo ventre pratoso» (p. 35), «Ucio infuriò come la grandine e la bora» (p. 37), «romoreggiavo nella foresta come fiume che scavi il suo letto» (p. 39); «notando sott'acqua a bocca spalancata come un luccio» (*ibidem*), «addentando l'ondata vispa, come un ciuffo d'erba fiorita quando si sale in montagna» (*ibidem*); «la luna emerge dal lontano cespuglio e si fa strada fra le nubi, candida e limpida come un prato di giunchiglie in mezzo al bosco» (p. 40), «accarezzavo il bruco liscio e fresco che si raggrinzava come una fogliolina secca» (p. 41), «annusando come cane in traccia» (p. 42); «Io sono nato nella grande pianura dove il vento corre tra l'alte erbe inumidendosi le labbra come un giovane cerbiatto» (p. 43), «Ho i capelli come aghi di ginepro» (p. 45), «Anni giovani che vi spalancate tremando come corolle di violette nella neve» (p. 46); «cane dagli occhi cilestrini» (p. 47), detto di un contadino; «e lu fila via come el levro» (p. 68); «c'è le solite otto, nove che passeggiano con il loro andare di oche culone» (p. 72), «Son qua per terra come un cane in agonia» (p. 84), «una risata di cornacchia infuriata» (p. 98), «Sei una bestia ferita a morte che cerca un nascondiglio per crepare» (p. 119) *etc*.

Naturalmente, vale anche il processo inverso, laddove il paesaggio e gli animali assumono tratti antropomorfici: «sentivo urlare i lupi» (p. 17), «Il mare schizza di gioia, e spuma» (p. 24), «gridando come un falco» (pp. 30-31), «una collina corsa dal succhio d'infinite radici profondissime, sgorganti alla sommità in mille fiori irrequieti e folli» (p. 40: passo che sembra metaforicamente alludere anche al carsismo), «l'urlo vigliacco d'un cane» (p. 114) *etc*.

«Perché voi non sapete quant'astuzia s'impara guardando come un'ape entra in un fiore e il ragno chiappa la mosca» (p. 38): la Natura, dunque, è nel *Mio Carso magistra vitae*, e si comprende bene quanto l'esperienza del suo autore si nutra dell'osservazione attenta, ripetuta e vigile del territorio in cui è vissuto. «Il nostro mondo raffinato è molto ingenuo» (*ibidem*), osserva, infatti, il narratore, dall'alto

della successiva esperienza di vita in un altro ambiente, i cui abitanti ritengono di essere superiori, pur essendo, in realtà, molto meno "attrezzati" ad affrontare la vita vera, la «vita selvaggia» (*ibidem*). «Conoscevo il terreno come la lingua della bocca» (p. 40), rivela il protagonista: «La terra ha mille segreti. Ogni passo era una scoperta» (*ibidem*). Il percorso di conoscenza nella natura è, infatti, potenzialmente infinito e produce meraviglia nei pochi fortunati che vengono messi a parte dei segreti della madre terra. Provoca, però, anche malinconia («Triste delle belle creature della terra», p. 41), perché

> la terra ha mille patimenti. Su ogni creatura pesa un sasso o un ramo stroncato o una foglia più grande o il terriccio d'una talpa o il passo di qualche animale. Tutti i tronchi hanno una cicatrice o una ferita. Io mi sdraiavo bocconi sul prato, guardando nell'intorcigliamento dell'erbe, e a volte ero triste. (*Ibidem*)

Il protagonista sviluppa una sorta di empatia nei riguardi di tutte le creature terrene e coglie la struggente bellezza del creato anche nella sua sofferenza: «Amavo le farfalle in amore impagliate nella trama nerastra del rovo, sbattenti disperatamente le ali in una pioggia di bianco pulviscolo» (*ibidem*). Marino Biondi ha scritto, al solito assai felicemente, che l'«ottimismo vitale di Slataper aveva radici proprio nel dolore, ma un dolore che non lo prostrava mai perché era sentito pur sempre come una manifestazione dell'energia della vita, il volto più radiante e tale da rendere partecipi e veramente comunicanti le vite, altrimenti separate. Il dolorismo slataperiano era l'altro volto della sua gioiosa volontà di esistere insieme, il medium della partecipazione esistenziale»[8]. Del resto, Bataille ha osservato:

> Se noi individuiamo nei divieti fondamentali il rifiuto che oppone l'essere alla natura concepita come orgia di energia vivente e opulenza di annientamento, non possiamo più trovare differenze tra la morte e la sessualità. La sessualità e la morte non sono che le fasi culminanti di una festa che la natura celebra con la

[8] M. BIONDI, *La «Voce» di Scipio. Fraternità vociane*, p. 12; si legge all'URL http://www.museocivico.rovereto.tn.it/UploadDocs/12249_Art_14_biondi.pdf (ultima consultazione: 10 ottobre 2020).

moltitudine infinita delle creature viventi; e l'una e l'altra danno il senso dello spreco illimitato che la natura contrappone al desiderio di sopravvivere, proprio di ogni essere[9].

«Tutta la terra lavora in una grande frenesia di dolore che vuol dimenticarsi» (p. 95), conclude a un tratto Slataper nell'autobiografia. Le sue notazioni sul paesaggio che lo circonda chiamano in causa e sollecitano tutti i sensi: oltre alla vista, in ordine di frequenza il tatto, l'odorato, il gusto, l'udito. Egli sa ascoltare la natura e sa cogliere lo «sgricciar» di una foglia o il cadere di una «coccola» (p. 42) o 'bacca'. Il bosco diventa una cattedrale nella quale si può imparare nuovamente a pregare: il fitto della boscaglia come un luogo sacro, di raccoglimento spirituale.

Contrapposta a questa Natura traboccante e alla sua così empatica e approfondita conoscenza, la vita a Trieste, una volta divenuto critico teatrale del «Piccolo»: «Non vedevo più le cose, e diedi cozzo senza sapere in spigoli acuti onde gli altri mi credettero un eroe. Io andavo per la strada già scavata, disgustoso a me stesso, desiderando che qualcuno mi bastonasse a morte» (p. 77).

Conforto nella vita cittadina offrono compagni e amici, ma il protagonista ha la consapevolezza di essere «meno intelligente di loro. Io non so dir niente che li persuada» (p. 78):

Forse io sono d'una città giovane e il mio passato sono i ginepri del carso. Io non sono triste; a volte mi annoio: e allora mi butto a dormire come una bestia in bisogno di letargo. Io non sono un grübler ['sognatore']. Ho fede in me e nella legge. Io amo la vita. […] Ma i discorsi d'arte e di letteratura m'annoiano. Io sono un po' estraneo al loro mondo, e me n'addoloro ma non so vincermi. […] Può essere che tutta la mia vita sarà una ricerca vana d'umanità, ma la filosofia e l'arte non m'accontentano né m'appassionano abbastanza. La vita è più ampia e più ricca. Ho voglia di conoscere altre terre e altri uomini[10]. Perché io non sono affatto superiore agli altri, e la letteratura è un tristo e secco mestiere. (Pp. 78-79)

[9] G. BATAILLE, *L'erotismo*, Milano, SE, 2017, pp. 58-59.

[10] Al riguardo, forte è la consonanza con certe riflessioni dei personaggi di Nelida Milani. Mi permetto di rimandare al mio *La navigazione in barca nella narrativa di Nelida Milani*, in Atti del Convegno internazionale *Vele d'autore nell'Adriatico orientale. La navigazione a vela fra Grado e Dulcigno nella letteratura italiana*, Trieste 5-6 ottobre 2017, a cura di G. Baroni e C. Benussi, Pisa-Roma, F. Serra Editore, 2018, pp. 245-51.

Il riferimento più o meno palese è ai giovani letterati fiorentini del tempo, e in particolare ai vociani; e, infatti, arriva la citazione esplicita della rivista: «Scrivo con il chiodo dell'alpenstoc le lettere *Voce* nella neve. Porpongo [*sic*] che la festa vociana sia un'annua salita al Secchieta, di febbraio. Lupercalia. Ah, ah, in questo momento qualcuno esce dalla redazione d'un cotidiano e va a dormire! Venite a bever l'alba sui monti!» (pp. 81-82).

Slataper era, infatti, entrato a contatto con il gruppo dei fiorentini e, come ricordato, fu proprio la Libreria della Voce a pubblicare l'autobiografia slataperiana: infatti, «L'incipit del *Mio Carso*, edito a Firenze dalla Libreria della Voce nel 1912, ha segnato, anche con la sua sequenza anaforica, la letteratura vociana. È stato della «Voce» e del vocianesimo generazionale uno dei momenti apicali d'incandescenza esistenziale e intellettuale»[11], sebbene il rapporto fra Slataper e i vociani, specie Prezzolini, non sia stato sempre di vicinanza e consonanza spirituale. Nonostante ciò, è innegabile che

> Eco giuliana dai confini, dalle marche di frontiera, la triestinità slataperiana fu una componente decisiva del movimento. Il suo vento del Nord, qualcosa che assomigliava a un epos di frontiera nella centralissima e semiaddormentata Firenze, così poco o così misuratamente fraterna, e dava ai luoghi della ben nota civiltà urbana una spolveratura di barbarico. Era il dovere della coscienza, del suo riflesso e del suo giudizio, che stimolava continuamente la prosa di Slataper, qualsiasi testo noi interroghiamo di lui, dalla lettera privata, dell'Epistolario e del carteggio con Prezzolini, fino agli articoli e ai saggi vociani. Una delle punte del moralismo della rivista si toccava con Slataper, di gran lunga insieme a Jahier l'anima inquieta dolente anche prescrittiva della rivista prezzoliniana[12].

Per fare un affondo sulla lingua adoperata da Slataper nel *Mio Carso*, si può affermare che sia un italiano costruito, letterario, che fa appello a componenti diverse, ragion per cui ritengo si possa parlare, per lui, di multilinguismo.

---

[11] M. BIONDI, *La «Voce» di Scipio. Fraternità vociane*, op. cit., p. 1; si legge all'URL http://www.museocivico.rovereto.tn.it/UploadDocs/12249_Art_14_biondi.pdf (ultima consultazione: 10 ottobre 2020).

[12] Ivi, p. 14.

Innanzitutto, egli ricorre sovente a espressioni desuete e a termini non comuni: «faceva a ruffa» (p. 20) per 'zuffa' (voce probabilmente longobarda); «ubbriachi» (p. 30); «flobert» (p. 33) ossia 'fucile o pistola a retrocarica'; «fra radici e sassi invano inghermigliati» (p. 39); «carrucolandomi per gli scogli rimontavo sfinito la corrente» (*ibidem*); «dolce diffusità misteriosa» (p. 40); «mandra» (*ibidem*) per "mandria"; «lo zinzino» (p. 41) ossia il 'coleottero'; «pispillare» (*ibidem*) per 'cinguettare'; il ricorso al lessico nautico («beccheggi», p. 42) per indicare le oscillazioni delle foglie; «primola» (*ibidem*) per "primula"; «alioso» (*ibidem*) per 'impalpabile'; «Scricchia» (p. 45) per "scricchiola"; «musco» (p. 80) per "muschio" *etc*. Svariati sono anche gli esempi di voci dell'italiano antico o letterario: «romoreggiavo» (p. 39) per "rumoreggiavo"; «dischiomando» (*ibidem*) ovvero 'privando della chioma, strappandola'; «stracciato il viso» (*ibidem*) ossia col viso 'sconvolto', 'straziato'; «notando» (*ibidem*) per "nuotando"; «correntia» (*ibidem*) per "corrente" *etc*. Numerosi anche i toscanismi: «concio» (p. 17) per 'letame'; «pampani» (p. 28) per 'pampini'; «motriglia» (p. 30) per 'fanghiglia'; la voce famigliare toscana «Amo la piova pesa e violenta» (p. 40) nel senso di 'pesante'; «coccola» (p. 42) per 'bacca' del ginepro coccolone o gineprone; «stronco» (p. 81) per 'affaticato' *etc*.

Slataper adopera largamente pure vari termini e locuzioni regionali: «piove» (p. 17, per 'piogge') e «piova» (*ibidem*); «arrivare i pochi frutti» (p. 20) nel senso transitivo di 'raggiungere, prendere'; «noi non s'illuminava le finestre e si temeva qualche sassata» (p. 22); «lunghi, teneri risi nel grasso brodo di pollo» (p. 23); «l'ombolo liscio cosparso dalla salsa di capperi» (*ibidem*) ossia la cotoletta di maiale marinata nel vino con aglio ed alloro, che si cuoce alla griglia assieme alla salsicce istriane e si serve con crauti in umido, nella gastronomia istriana[13]; «ciapo» (p. 27) ovvero 'stormo di uccelli' in veneto; «brente» (p. 28)[14]; «bota» (p. 30) per 'botta' o

[13] Cfr. l'URL: https://www.myporec.com/it/gastronomia/specialita-istriane/66; http://fiumetrieste.blogspot.com/2020/08/il-famoso-ombolo-istriano.html. Ultima consultazione: 10 ottobre 2020.

[14] La brenta è una specie di «bigoncia di legno, in uso nell'Italia settentr., che si porta spalleggiata per mezzo di cinghie e serve per il trasporto del vino o del mosto»: cfr. *Vocabolario* Treccani *ad vocem* (https://treccani.it/vocabolario/brenta/: ultima consultazione 10 ottobre 2020).

'botte' nel dialetto romagnolo; «La bora mi schiaffa a ondate nella schiena» (p. 46) *etc*.

Ampio è, poi, il ricorso a voci dialettali: «infanghiate» (p. 17); «la veciota venesiana» (pp. 18-19), riferito alla nonna di Venezia; «si giocava a 'sconderse»[15] (p. 19) per 'nascondersi'; «baicoli» (p. 22) ossia biscotti tipici veneziani; «vignali» (p. 28; voce diffusa in vari dialetti) per 'vigne', 'vigneti'; «mangia fagioli e patate, e brontola dalle profondità: "Xe bon, xe bon!"» (p. 35); «Vila xe 'na stela» (*ibidem*); «Fora de qua, fora! Va de quela scrova de to mare! Fora!» (p. 37) *etc*. E a proverbi ed espressioni che rientrano sempre nell'ambito dialettale del Friuli Venezia Giulia o del Veneto (si ricorda spesso, infatti, la nonna veneta dell'autore): «Beati i oci che i la vedi» (p. 19) ossia 'Beati gli occhi che la vedono'; «Fioi, ve 'mazarè su quei alberi!» (p. 20); «Daghe! Daghe!» (p. 21); «Ma intanto mi go vinto! ma intanto mi go vinto!» (*ibidem*); «un toco de legno per la bota!» (p. 30); «né per torto né per rason, no state far meter in preson» (p. 53); «Se moro mi, i mii no ga de magnar» (p. 62); «Sì, sì, ti ga ragion, ma ti vederà, studierò, legerò, semo tanto giovini. No stemo esser tristi, dai!» (p. 63); «Ma se no i ghe fa mal nianca a una mosca! I xe boni come fioi» (p. 68) *etc*.

Da rammentare anche svariate espressioni particolari, al confine fra dialetto, parlata quotidiana, creazione linguistica, come: «a pertugio» (p. 17), riferito a una porta aperta quasi per una fessura (quantomeno curioso che, nelle regioni carsiche, si dica "pertugio beante" la spaccatura del suolo entro la quale si smaltiscono le acque che scorrono in superficie); la voce onomatopeica «frignando per il freddo» (*ibidem*); «levando» nel senso di 'facendo sollevare in volo' (*ibidem*); «essa» per "ella", riferito alla nonna (p. 19); «contemplavo tronificante»[16] (p. 20) ovvero 'comodo come su un trono'; «pensando soltanto quella persona» (*ibidem*), col predicato verbale transitivo; «ti annodavano un tovaglione odoroso di lavanda» (p. 23); «t'orecchinavi» (*ibidem*)

[15] Cfr. G. PICCIO, *Vocabolario veneziano-italiano*, II ed., Venezia, Libreria Emiliana Editrice, 1928, p. 151 (cfr. l'URL: http://www.linguaveneta.net/linguaveneta/wp-content/uploads/2018/05/Dizionario-Veneto-italiano-Piccio.pdf; ultima consultazione: 10 ottobre 2020).

[16] Cfr. G.L. BECCARIA, *Strutture melodiche nella prosa d'arte moderna*, in «Lettere Italiane», vol. 12, n. 1, gennaio-marzo 1960, pp. 32-72.

ossia ‘ti adornavi le orecchie’ (detto dell’adornarsi con le ciliegie); «buttandosi giù a gnocco» (p. 24) *etc*. E ancora: «in mezzo la cantina» (p. 19), «Mi divertivo vederli lavorare» (p. 27), «giochei» (p. 32) ossia ‘fantino’ *etc*.

Come si può comprendere anche solo dagli esempi riportati, si tratta di una prosa lussureggiante e viva, con un alto tasso di metaforicità, che dà l’impressione che il triestino, consapevole del suo essere “altro”, tendesse ad esasperare la letterarietà della propria scrittura, utilizzando anche varie parlate e vari registri.

Il testo esordisce con un «Vorrei dirvi:» (p. 17), facendo appello a un apparentemente generico “Voi” (che potremmo pensare rivolto ai lettori), ma più tardi si ha il dubbio che con quel pronome egli voglia riferirsi nello specifico agli amici collaboratori della «Voce», citati esplicitamente in seguito. Infatti, alla pagina dopo Slataper racconta: «Poi son venuto qui, ho tentato di addomesticarmi, ho imparato l’italiano, ho scelto gli amici fra i giovani più colti; – ma presto devo tornare in patria perché qui sto molto male» (pp. 17-18). La “patria” è, dunque, il Carso, non l’Italia, e in queste prime righe l’autore traccia una demarcazione molto evidente fra la propria terra di origine, ov’è stato felice, e Firenze, la città della cultura e dell’“addomesticamento” forzato a una lingua non sua, e a uno stile di vita che non gli appartiene: in seguito, infatti, rivendicherà «lontane origini sconosciute» (p. 18) e un «avolo intraprendente che cala a Trieste all’epoca del portofranco» (*ibidem*), dopo il 1719. Successivamente, però, discorrendo della guerra italo-etiopica del 1895-1896, definisce patria l’Italia: «La nostra patria era di là, oltre il mare. […] Ma l’Italia vincerà a ci verrà a liberare. L’Italia è fortissima» (p. 22). Il mare, infatti, è l’elemento che lo separa dalla patria stessa, «e infinito è il mondo al di là del mare» (p. 43). La distesa marina come confine fra il mondo lussureggiante e selvaggio e conosciuto e meraviglioso del Carso, e tutto il resto: come barriera che protegge dall’ignoto che spaventa ma attrae, al tempo stesso.

Rivolgendosi di nuovo con il “Voi” probabilmente ai vociani, prosegue:

Vorrei ingannarvi, ma non mi credereste. Voi siete scaltri e sagaci. Voi capireste subito che sono un povero italiano che cerca d'imbarbarire le sue solitarie preoccupazioni. È meglio ch'io confessi d'esservi fratello, anche se talvolta io vi guardi trasognato e lontano e mi senta timido davanti alla vostra cultura e ai vostri ragionamenti. Io ho, forse, paura di voi. Le vostre obiezioni mi chiudono a poco a poco in gabbia, mentre v'ascolto disinteressato e contento, e non m'accorgo che voi state gustando la vostra intelligente bravura. E allora divento rosso e zitto, nell'angolo del tavolino; e penso alla consolazione dei grandi alberi aperti al vento. Penso avidamente al sole sui colli, e alla prosperosa libertà; ai veri amici miei che m'amano e mi riconoscono in una stretta di mano, in una risata calma e piena. Essi sono sani e buoni. (P. 18)

In questo passo sono rintracciabili una serie di motivi ricorrenti nel testo: oltre alla contrapposizione fra città e campagna, fra patria e posti nei quali Slataper in un certo senso si sente in esilio, in primo luogo è da sottolineare il motivo della fratellanza[17], che (come ben sappiamo) larga eco avrà nell'*Esame di coscienza di un letterato* di Serra (si veda anche: «Camminando guardavo tutto con affetto fraterno», p. 40; «Io sono come te freddo e nudo, fratello. Sono solo e infecondo. Fratello, su di te passa il sole e il polline, ma tu non fiorisci», scrive del monte Kâl a p. 45); poi, quello della «prosperosa libertà»; infine, quello dell'opposizione fra sanità e bontà, da un lato, e malattia, dall'altro.

Il protagonista, infatti, si riferisce a se stesso come a un bambino «bello e sano» (p. 23), «sano e forte» (*ibidem*), durante l'infanzia: «i tuoi compagni ti nominavano subito comandante, poiché li vincevi in corsa, in lotta e in tirar sassi[18]. Eri buono, e tutti ti volevano bene» (p. 24).

Il ritratto del «ragazzo bello, sereno, buono. È quello che tutti desiderano d'essere» (p. 27) assume, però, i tratti machiavelliani del principe nel racconto di Scipio, che ogni giorno narra ai bimbi una storia: «Nella piccola capanna del bosco è nato un eroe, forte come cento leoni e furbo come cento volpi» (*ibidem*). Anche nella

[17] «La fratellanza? Un patto comune? Significava per lui essere passati dalla vita intima dell'altro. L'orfismo fu una fratellanza o fraternità di tipo eminentemente intellettuale, una fraternità elitaria. Quello slataperiano fu un orfismo che chiedeva il sigillo della comunione fra amici, ancora di una vita o di una porzione di vita condivisa e trasfusa»; cfr. M. BIONDI, *La «Voce» di Scipio. Fraternità vociane*, op. cit., pp. 14-15; si legge all'URL http://www.museocivico.rovereto.tn.it/UploadDocs/12249_Art_14_biondi.pdf (ultima consultazione: 10 ottobre 2020).

[18] «I maschi devono essere esuberanti, i loro corpi mal sopportare le angustie degli spazi, i banchi scolastici, hanno bisogno di abiti comodi che permettano di essere scomposti. Devono fare battute volgari, devono ubriacarsi, *calarsi*, mangiare eccessivamente, fare i giochi pericolosi, godere nello sfidare i limiti e il rischio»: S. CICCONE, *Essere maschi. Tra potere e libertà*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2009, p. 101.

giovinezza la voce narrante parla di sé come di un ragazzo «pieno di salute e di forza» (p. 38); eppure, a un tratto ammette che è stato proprio a causa della sua malattia («ero ammalato sul serio di anemia celebrale», pp. 38-39) che ha potuto vivere ininterrottamente per sei mesi in «carso» (sempre minuscolo): «Fu allora che scopersi per la prima volta il mio carso» (p. 39). Come se la condizione di indisposizione fisica gli avesse aperto uno spazio profondo di consapevolezza che, altrimenti, non sarebbe riuscito ad attingere.

Il motivo della malattia torna allorché Slataper allude alla madre, amata per la sua bontà e per la sua generosità: «Io avrei bisogno di prosperità e contentezza. Sono quasi irritato contro il suo male, contro l'oscurità che è calata da tanti anni nella nostra casa» (p. 70). E aggiunge: «Io amo i miei fratelli e i miei genitori perché la nostra vita è stata dolorosa e confidente. […] Noi vogliamo esser noi, con i nostri difetti e le nostre virtù, liberi di respirare l'aria che ci spetta» (p. 71). Del resto, come è stato giustamente osservato, Slataper era scontento di «una scontentezza che era irrequietudine, non effimero o fatuo nervosismo»[19]. La malattia si estende talora anche allo spirito: «Allora ebbi ribrezzo di me. Stetti duro, fermo. Ero tutto infetto. Mi pareva che una mia parola avrebbe impestato il mondo. Guardai il mare largo, puro, e avrei voluto pregare. Ma no: tutto il mio dolore è mio, tutto il mio strazio è per me solo» (p. 96).

A un tratto il protagonista cade preda del timore di precipitare nella follia; anche in questo caso il rifugio è nella Natura: «Vorrei farmi legnaiolo della Croazia. Amo le frondose querce e la scure» (p. 98) oppure «Vorrei essere piuttosto sorvegliante d'una piantagione di caffè nel Brasile» (p. 100). Alcune possibilità di vita alternative sfilano davanti ai suoi occhi, ma il desiderio che le accomuna è sempre quello del ritorno al grembo protettivo e materno della Natura, cui ritiene che siamo stati strappati: «Perché dunque ci estrassero dalla terra? Dormivamo quieti nel tepore umido delle radici. Più fondi ancora eravamo: eravamo il buio cuore duro della

---

[19] M. BIONDI, *La «Voce» di Scipio. Fraternità vociane*, op. cit., p. 15; si legge all'URL http://www.museocivico.rovereto.tn.it/UploadDocs/12249_Art_14_biondi.pdf (ultima consultazione: 10 ottobre 2020).

terra. Venne giù un'ondata di luce, ci squarciarono, ci portarono al sole. […] Ebbene: ora viviamo. Ora vogliamo sole sulla terra. Grande sole di deserto» (p. 99).

La struttura del *Mio Carso* è come costituita da due parti che si rispecchiano l'una nell'altra: si apre sul Carso, gioiosamente; poi, la parentesi cittadina, con allusioni anche all'ambiente fiorentino; infine, di nuovo il Carso, a chiudere il cerchio, sebbene con un sapore più amaro in bocca. E torna ancora una volta il motivo della malattia/debolezza contrapposta alla salute/vigore:

> Io voglio rifarmi forte e duro. L'aria del carso[20] ha già sfregato via dal mio viso il color di camera. I polmoni tirano più lungo la fiatata. La schiena sente poco i sassi. Io amo il corpo robusto, capace di patire, di resistere, di lavorare. I deboli mi fanno schifo, come creature dipendenti dalla pioggia e dal bel tempo. Salute è condizione di libertà […] Io ho bisogno d'amare come tutti gli uomini. Io voglio la vita piena, completa, col suo fango e i suoi fiori. Io non sono fedele alla morte. Io voglio bene alla carne sana, piena di sangue e di prosperità. Io voglio bene alla mia carne. (Pp. 119-20)

La donna amata, poi ribattezzata «Carsina», continua a vivere per Slataper «nel laborioso amore. Cercheremo d'esser degni di te. La nostra opera è tua» (p. 121): si fanno chiare una concezione della vita come servizio e la riduzione dell'uomo alla sua opera (sarebbe interessante approfondire quanto queste idee derivino da un'influenza crociana).

A tratti Slataper si riferisce anche a se stesso con il "tu", ma dipingendosi – con tutti altri toni – bimbetto sereno cui tutto piaceva: «E quando tutti avevan già finito di mangiare e bevevano il caffè fumando i lunghi sigari virginia, […] tu entravi nel tuo grembiulino candido con alle spalle i bei nastrini rosa, dormiglioso Pipi» (p. 23). Di questa stessa prima parte dell'opera, più serena e vivace, molto piacevoli sono anche le pagine (pp. 24-26) dedicate al club «Dagli!» e alla gara di tuffi in cui sono coinvolti il protagonista e i suoi giovani amici: non si può fare a meno di rintracciare in questo vivace schizzo di vita locale anche la radice letteraria del capitoletto che

[20] Sempre parlando di Carso: «Disteso sul tuo grembo io sento lontanar nel profondo l'acqua raccolta dai tuoi abissi, una sola acqua, e fresca, che porta la tua giovane salute al mare e alla città» (S. SLATAPER, *Il mio Carso*, op. cit., p. 123).

Mauro Covacich ha dedicato alla «*clanfa*» (*Da Barcola All'Ausonia, in costume da bagno*) nel suo *Trieste sottosopra. Quindici passeggiate nella città del vento*[21].

La rivendicazione della propria "alterità", invece, trova un'orgogliosa manifestazione in una pagina in cui il protagonista apostrofa idealmente un contadino: «Che mi guardi? Tu stai istupidito mentre ti rubano gli aridi pascoli, i paurosi della tua bora. Barbara è la tua anima, ma sol che la città ti compri cinque soldi di latte te la rende soffice» (p. 47). La voce narrante instaura, con questa schiva figura di contadino-pastore incontrata per caso fra gli alberi, un ideale dialogo non privo di accorati e veementi accenti:

S'ciavo, vuoi venire con me? Io ti faccio padrone delle grandi campagne sul mare. Lontana è la nostra pianura, ma il mare è ricco e bello. E tu devi esserne il padrone. […] Perché tu sei slavo, figliolo della nuova razza. Sei venuto nelle terre che nessuno poteva abitare, e le hai coltivate. Hai tolto di mano la rete al pescatore veneziano, e ti sei fatto marinaio, tu figliolo della terra. Tu sei costante e parco. Sei forte e paziente. Per lunghi anni ti sputarono in viso la tua schiavitù; ma anche la tua ora è venuta. È tempo che tu sia padrone. […] Perché tu sei slavo, figliolo della grande razza futura. Tu sei fratello del contadino russo che presto verrà nelle città sfinite a predicare il nuovo vangelo di Cristo; e sei fratello dell'aiduco[22] montenegrino che liberò la patria dagli osmani[23]; e tua è la forza che armò le galere di Venezia, e la grande, la prosperosa, la ricca Boemia è tua. […] Trieste deve esserti la nuova Venezia. Brucia i boschi e vieni con me[24].

---

[21] Al riguardo mi permetto di rimandare a M. PANETTA, *Mille sfumature di "triestinità": itinerari autobiografici di Mauro Covacich*, in «Diacritica», a. IV, n. 5 (23), 25 ottobre 2018, pp. 42-56.

[22] «Adattamento ital. del termine serbocr. *hajduk* (che è anche voce polacca, ceca, romena, bulgara, ungherese, forse der. del turco *hajdūt* "bandito"), che nei territorî balcanici indicò, in epoca medievale, i briganti di strada; questi più tardi divennero i protagonisti delle insurrezioni e delle guerriglie contro i Turchi, iniziando quel metodo della guerra partigiana di cui si sono avuti episodî notissimi nei Balcani ancora nella seconda guerra mondiale. Questa loro attività patriottica favorì la diffusione del termine sia nel sign. di "patriota, insorto (per l'indipendenza del proprio paese)", sia per indicare gli appartenenti a speciali milizie, tra cui anche, dal 1776, le guardie del corpo dei granduchi di Toscana»: cfr. *Vocabolario* Treccani *ad vocem* (cfr. l'URL: https://www.treccani.it/vocabolario/aiducco/. Ultima consultazione: 10 febbraio 2021). Si noti che Slataper preferisce, al solito, la variante meno comune "aiduco" invece di quella più diffusa "aiducco".

[23] Ovvero il combattente balcanico che nel Cinquecento si oppose alla dominazione ottomana.

[24] S. SLATAPER, *Il mio Carso*, op. cit., pp. 47-48. Ritengo che Paolo Rumiz non possa non aver tratto ispirazione da questi passi di Slataper per il suo reportage *La rotta per Lepanto*, uscito a puntate su «La Repubblica» nell'estate del 2004 (cfr. l'URL: https://www.repubblica.it/2004/h/sezioni/cronaca/rumizviaggio/rumizviaggio/rumizviaggio.html); si veda anche il passo slataperiano: «Studiavo l'orario dei piroscafi lloydiani, e se avessi avuto qualche centinaio di corone sarei andato in Dalmazia, a Cattaro, poi mi sarei arrampicato su fino a Cettigne, poi chissà? Nell'interno della Croazia dove c'è boschi immensi e bisogna cavalcare lunghe ore per arrivare a una casipola di legno bigio. […] Forse piuttosto sarei andato nell'Oriente. […] Guadavo i bragozzi ciosoti che con una gran spinta si staccavano, gonfi e carichi, dalla riva. […] Tutta la notte avrebbero corso l'Adriatico col borino […]» (p. 89). Al riguardo cfr. M. PANETTA, *Visioni d'Istria e Dalmazia in Paolo Rumiz e Nelida Milani*, in *Visioni d'Istria, Fiume, Dalmazia nella letteratura italiana*. Atti del Convegno internazionale

D'altro canto, il successivo riferimento agli italiani contrasta molto con questa immagine eroica dello slavo: «Povero sangue italiano, sangue di gatto addomesticato» (p. 48). Il riferimento a se stesso è quello a un perdente: «Tu sei malato d'anemia cerebrale, povero sangue italiano, e il tuo carso non rigenera più la tua città. Sdraiati sul lastrico delle tue strade e spetta che il nuovo secolo ti calpesti. […] Così stagnai, acqua marcia» (*ibidem*).

Ma, ancora una volta, basta una nuova alba a provocare un repentino cambio di tono («tutto freme com'io lo tocco, perché io sono la primavera»: p. 49) e una diversa consapevolezza, un vero e proprio slancio di vitalismo:

> È nato un poeta che ama le belle creature della terra perché egli deve ridare puro il loro torbido pensiero, come acqua succhiata dal sole. E ruba e stronca dalle belle creature della terra perché egli non è pietoso e sa soltanto di dover nutrire di sangue vivo. Troppe mammelle di latte nel mondo, e la forza vitale è debole e accasciata, e gli uomini si lagnano d'essere vivi. (P. 49)

Il contrasto con l'ambiente cittadino è netto, anche se, a metà dell'opera, si descrive vivacemente una protesta per l'università italiana a Trieste contro i gendarmi muniti di baionetta inastata, dietro i quali «c'era tutto l'impero austroungarico […] la forza che aveva tenuto nel suo pugno il mondo […] C'era Carlo Quinto e Bismarck» (p. 51). La vita come scontro di forze vitali. E un fuggevole cenno al glorioso caffè Chiozza di Trieste. Ma questa forza imperiale ormai è fiacca, e il gendarme che lo ha arrestato se lo lascia scappare senza nemmeno rincorrerlo, e poi riprende la propria «marcia cadenzata» (p. 53) come una marionetta.

Il protagonista ne approfitta per correre al mare: «Bevvi l'acqua salsa del nostro Adriatico. […] Mare nostro. Respirai libero e felice come dopo un'intensa preghiera» (p. 53).

IRCI Trieste, 7 e 8 novembre 2019, a cura di G. Baroni, C. Benussi, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2020, pp. 254-59.

In una delle varie passeggiate per Trieste ripercorse nell'autobiografia, il contrasto fra il suo abbigliamento (polverosi «scarponi bullettati», p. 54) e quello dei cittadini è emblematico della grande distanza che non solo il protagonista percepisce tra sé e gli altri:

> Era gente che guardava ed era guardata. I giovanotti avevano larghi soprabiti a campana, con di dietro un taglio lungo, come le giubbe dei servitori, e bastoni grossi e lievi che volevano sembrare rami appena scorzati. Le signorine erano accompagnate dal babbo e dalla mamma, e avevano stivalini lustri come i dorsi delle blatte. Erano stivalini assai più puliti e limpidi che i loro occhi. (*Ibidem*)

Da notare il ricorso a termini di paragone tratti dal mondo naturale, anche in questo passo. «Difficile è camminare tra gente inoperosa» (*ibidem*), conclude il protagonista. E osserva amaramente: «Nessuno si fida di nessuno, benché tutti salutano tutti […] Mi volto bruscamente. Lassù è il monte Kâl. Perché scesi? […] Bene: ora sei qui. E qui devi vivere» (p. 55). Ma la città è «Fumo e puzza. Soffoco» (*ibidem*). Eppure, la prima parte dell'opera si chiude con la constatazione che «Niente è qui strano, e tutto è duro e definito come gli spigoli del carso. […] Sono tra ladri e assassini: ma se io balzo sul tavolo e Cristo mi infonde la parola io con essi distruggo il mondo e lo riedifico. Questa è la mia città. Qui sto bene» (p. 56).

La seconda parte dell'opera, però, denuncia la noia provata nel contesto urbano, sebbene (in parziale contraddizione) si ammetta che «Anche la città è divertente […] Mi piace il moto, lo strepito, l'affacendamento, il lavoro. Nessuno perde tempo, perché tutti devon arrivare presto in qualche posto, e hanno una preoccupazione» (p. 59). «Un inquieto e giovine animale s'agita in voi» (*ibidem*): il solo motivo di consonanza spirituale con i cittadini sembra far leva sul substrato d'irrequieta animalità che accomuna i due ideali schieramenti contrapposti Noi/Voi.

La permanenza in città, in effetti, ha la conseguenza di risvegliare l'orgoglio di sentirsi, sebbene sanguemisto, italiano: «La storia di Trieste è nei suoi porti. Noi eravamo una piccola darsena di pescatori pirati e sapemmo servirci di Roma, servirci

dell'Austria e resistere e lottare finché Venezia andò giù. Ora l'Adriatico è nostro» (p. 60). La forza del leone e l'astuzia della volpe, ancora una volta. Il tema dell'irredentismo serpeggia in varie altre pagine, specie nella seconda parte dell'opera (si ricordi che Slataper aveva preso parte anche a due numeri monografici della «Voce» sul tema dell'irredentismo nel dicembre 1910).

Nonostante tali sussulti di "patriottismo cittadino", per sfuggire alla più volte denunciata noia della vita urbana il protagonista, comunque, si rifugia (non è un caso) sul monte toscano Secchieta, ove c'è la neve, e poi a Vallombrosa, fra «vecchi castagnoli» (p. 80), «elleboro nero» (*ibidem*), «musco» (*ibidem*), «ginestre» (*ibidem*), «il cipresso stronco sotto il peso della neve» (p. 81). Anche il mare gli offre occasione di «riposo» (p. 84) e di ristoro.

La terza parte dell'autobiografia è un ritorno alle origini: «Ho ritrovato il mio carso in un periodo della mia vita in cui avevo bisogno d'andar lontano» (p. 89): il desiderio di evasione lo induce a tornare indietro, alla vita selvaggia, al "naturismo" della propria giovinezza. Slataper confessa di aver avuto necessità della solitudine, perché «Dentro di noi s'accumulano molte nausee e schifi, e un giorno escono e ci appestano l'aria che respiriamo» (p. 92). Denuncia anche il male esistenziale dell'incomunicabilità: «Tutta la vita è intrecciata così ridicolamente. Nessuno può capire l'altro, ma s'infinge d'amarlo e d'odiarlo. Perché? […] Io passo e lascio passare, e guardo questa ignota vita come un forestiero» (p. 93). La conclusione di tali amare e lucidissime riflessioni conduce sempre all'amato Carso: «Avevo bisogno di sassi e di sterilità. E mi ricordai del carso, e dentro ebbi un piccolo grido di gioia come di chi ha ritrovato la patria» (p. 90).

In altri momenti della narrazione, in una sorta di panismo dannunziano si anela alla fusione con la Natura, vista come soluzione alla sofferenza umana, che orribilmente stride con la raggiante e gaia bellezza del creato: «Non posso dormire. Un disgusto orribile storce le mie guance per tutta questa vita piena di gioia che mi circonda. Che ho commesso io di non potermi fondere dentro quest'ora calda in cui

una divina certezza d'amore freme da foglie e tronchi e fiori e uccelli e sole?» (p. 103).

Una vera e propria ode al Carso è, poi, un altro passo quasi alla fine dell'autobiografia:

Il carso è un paese di calcari e ginepri. Un grido terribile, impietrito. Macigni grigi di piova e di licheni, scontorni, fenduti, aguzzi. Ginepri aridi. […] Lunghe ore di calcare e di ginepri. L'erba è setosa. Bora. Sole. […] La terra è senza pace, senza congiunture. Non ha un campo per distendersi. Ogni suo tentativo è spaccato e inabissato. […] Grotte fredde, oscure. La goccia, portando con sé tutto il terriccio rubato, cade regolare, misteriosamente, da centomila anni, e ancora altri centomila. […] Ma se una parola deve nascere da te – bacia i timi selvaggi che spremono la vita dal sasso! Qui è pietrame e morte. Ma quando una genziana riesce ad alzare il capo e fiorire, è raccolto in lei tutto il cielo profondo della primavera. […] Premi la bocca contro la terra e non parlare. (Pp. 105-106)

E ora si torni alla dedica dell'opera, «A Gioietta», soprannome affettuoso di Anna, la giovane donna amata da Slataper che si era tolta la vita nel 1910. Ricorre più volte nell'opera l'apostrofe diretta a una «creatura» amata, ma proprio alla fine, in un momento di forte e tragico sconforto del protagonista, solo col proprio dolore «nell'infinito notturno»[25] del paesaggio carsico illuminato solamente dal conforto della «luna bianchissima»[26], ecco nuovamente comparire il "tu" dell'adorata «creatura», con il quale il poeta dialoga costantemente:

Ma forse lei è qui sopra di me, in questa luce senza scampo, in questo cielo, in questa terra. Anche tu sei qui con me. Forse anche tu soffri. Aiutami, creatura. Ch'io senza solo una sillaba della tua voce e la tua mano sulla fronte, perché è silenzio e solitudine qui, e nessuno disturba. Intorno, nessuna cosa respira. La terra si può aprire e restituire la sua preda. Il cielo si può riunire per ricrear la sua forma. L'anima è diffusa in tutte le parti; ma io voglio averti ancora qui, amore. Io posso farti rinascere. Basta ch'io creda. Io credo che tu puoi rinascere. Tu non sei ancora morta. (P. 106)

[25] Ivi, p. 106.
[26] *Ibidem*.

Presa, però, coscienza dell'inesorabilità della sua scomparsa, Slataper torna ancora una volta al Carso per farle omaggio in un altro passo di struggente bellezza: «Bisognerebbe strappare quella lapida. Bisogna portare tutti i ginepri del carso sulla sua tomba. Porterò un macigno grande; e rami di quercia giovane, perché tu stia sotto il fresco delle foglie, e i boccioli, e i narcisi, tutti, così i fiori non nasceranno più in carso» (p. 107).

Dopo l'ammissione «Io non capisco la morte» (*ibidem*), giunge, alfine, un tentativo di rassegnazione, che tanto ci dice del cupo tormento che il non aver saputo intuire le intenzioni suicide di Anna doveva aver provocato in Scipio:

> Nessuno può penetrare dentro una persona e amarla così perfettamente ch'essa sia legata a noi come corpo nel corpo. […] dentro ogni individuo c'è un segreto tutto suo che l'amante e il maestro non toccano. […] egli aspira alla sua pace d'individuo, dove la sua forma non sia turbata dall'altre; esser tutto suo. Ed egli patisce finché non arriva: questa ricerca è la vita. L'individuo desidera di morire dagli altri. E naturalmente noi non possiamo comprendere la sua morte. (P. 108)

Per Slataper, già nell'infanzia gli uomini avvertono il «rimpianto» (p. 109) di qualcosa di cui hanno goduto e che manca. Dunque, lavorare è «cercar invano un ristoro per la cosa perduta» (p. 109). In un universo in cui regna il caso, un uomo può strappare una pianta di timo «perché non hai capito cos'era. Tu non l'hai capita perché sei un letterato» (p. 110): torna il discredito gettato più volte sulla letteratura e sull'arte. Il protagonista arriva a sostenere addirittura che né l'opera di Dante né i *Prigioni* di Michelangelo miglioreranno l'universo, ma poi afferma anche: «Esprimere. Tutta la vita è espressione» (p. 112; e si ricordi che l'*Estetica* di Croce era del 1902); «Io vado avanti. Io sono un poeta» (*ibidem*).

Dopo l'ennesima ed entusiastica ode al Carso, l'autobiografia ripiomba nell'atmosfera frenetica ma organizzata di Trieste: «Qui è ordine e lavoro» (p. 124). Slataper si riconcilia con l'universo cittadino, attribuendo alla città la funzione di temprare gli animi e di prepararli all'agone della vita: «Noi vogliamo bene a Trieste per l'anima in tormento che ci ha data. Essa ci strappa dai nostri piccoli dolori, e ci fa

suoi, e ci fa fratelli di tutte le patrie combattute. Essa ci ha tirato su per la lotta e il dovere» (p. 125). L'*explicit* è, infatti, una professione d'amore verso la città: «Trieste è benedetta d'averci fatto vivere senza pace né gloria. […] Noi andremo nel mondo soffrendo con te. Perché noi amiamo la vita nuova che ci aspetta. Essa è forte e dolorosa. Dobbiamo patire e tacere» (p. 125).

Come ha notato Diego Zandel, Slataper sapeva bene di non poter fingere di essere ciò che non era: «nato a Trieste, di famiglia borghese, di origini sconosciute, ma di lingua italiana, italiano per scelta prima che di sangue»[27] (p. 13). Il senso del *Mio Carso* risiede, dunque, proprio in questa ricerca di sé, nel suo tentativo di definizione di quella diversità inafferrabile di cui, però, Scipio era profondamente consapevole.

«Noi vogliamo amare e lavorare»: la nota chiusa del *Mio Carso.* Poi, però, come ha ben evidenziato Biondi,

> Molti argomenti e saperi si bruciarono al rogo della sopravveniente passione della guerra. Sull'argomentare, spesso lucido e incalzante, prevalse la passione dell'andare insieme. Sarebbe stato impensabile per questa mente generosa, per questo cuore intelligente, per chi aveva sempre desiderato l'eroismo nella vita, per chi aveva vissuto intellettualmente in un clima letterariamente tragico, perdere l'occasione di entrare nel grande e tragico movimento di popoli che fu la guerra mondiale[28].

Infatti, l'«altoforno della guerra»[29] interruppe sia la sua vita sia la vita di altri giovani appassionati di quella generazione, votati all'interventismo, certi di dover offrire il proprio contributo per cambiare il mondo, generosi e animati da uno slancio vitale così irruento e impetuoso da condurli fino alla morte.

Maria Panetta

---

[27] D. ZANDEL, *Prefazione* a S. SLATAPER, *Il mio Carso*, op. cit., pp. 7-14, cit. a p. 13.

[28] M. BIONDI, *La «Voce» di Scipio. Fraternità vociane*, op. cit., p. 24; si legge all'URL http://www.museocivico.rovereto.tn.it/UploadDocs/12249_Art_14_biondi.pdf (ultima consultazione: 10 ottobre 2020).

[29] Ivi, p. 17.

Il punto fuori dalla pagina
Agiografia scientifica di Annetta, prima musa di Montale

O tu che sei tra i vivi
solo perché ti penso;
come se odor d'incenso
fosse il pino che fu;

ma con me vivi, vivi
tu pure un po': tremando
l'attimo io vedo, quando
non ti penserò più

(Pascoli, *A una morta*)

Se davvero "Occorrono troppe vite per farne una", allora si può dire che Montale abbia elaborato nel corso della propria opera una biografia multipla, selettiva e talvolta segreta. Anche Contini, del resto, ha sottolineato con precisione «*au préalable l'aspect* biographique» della «*personnalité poétique*» del poeta[1].

Si tratta certo di una biografia parallela, non mai pienamente coincidente con quella vissuta, ma non per questo meno "reale" agli occhi di chi della realtà ha sempre diffidato prima ancora di sospendere il giudizio. Del resto sarà proprio Montale, in *Dante ieri e oggi* (1966), ad affermare: «Forse donna Pietra è realmente

[1] G. CONTINI, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1974, p. 64: mio il corsivo. Sul tema di Annetta nell'opera di Montale, vd. almeno L. REBAY, *Sull'"autobiografismo" di Montale*, in AA.VV., *Innovazioni tematiche, espressive e linguistiche della letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Olschki, 1976, pp. 73-83; A. LEONE, *"Ed io non so chi va e chi resta"*, in «Lingua nostra», a. XXXVIII, fasc. 3-4, 1977, pp. 117-19; R. BETTARINI, *Appunti sul "Taccuino" del 1926 di Eugenio Montale*, in «Studi di Filologia Italiana», a. XXXVI, 1978, pp. 457-512; G. BONORA, *Anelli del ciclo di Arletta nelle "Occasioni"*, in ID., *Le metafore del vero. Saggio sulle "Occasioni" di Eugenio Montale*, Roma, Bonacci, 1981, pp. 9-38; M. A. GRIGNANI, *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale*, Ravenna, Longo 1987; A. NOFERI, *"Cripte, buche e nascondigli" in Montale*, in *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 457-91; F. NOSENZO, *Storia di Arletta: la figura della fanciulla morta nella "Bufera"*, in «Lingua e letteratura», 24-25, 1994-1995, pp. 89-113; E. TATASCIORE, *Tra ciclo di Arletta e romanzo cliziano per "Ezekiel saw the Wheel..."*, in «Soglie», a. VII, n. 3, 2005, pp. 31-46.

esistita; ma in quanto avventura stilistica non potrà mai coincidere con una donna reale»[2].

Di questa biografia parallela, Annetta, o meglio la *figura* poetica e l'avventura stilistica di Anna degli Uberti, in correlazione dialettica con quella di Irma Brandeis, è stata uno dei fili più lunghi e resistenti. Un filo che, tramato dalle evocazioni più struggenti e ordito negli emblemi più luminosi, è stato tessuto e intrecciato sino a costituirsi in vero e proprio mito. Stante la statistica rilevanza delle parusie annettiane lungo tutta l'opera del poeta, la formula "ciclo di Annetta" risulterà riduttiva.

Con lei, "occasione" di se stessa, la freccia logica della più acclarata poetica montaliana andrebbe addirittura invertita: non le occasioni hanno spinto Annetta sulla pagina, ma, al contrario, Annetta ha generato quelle occasioni in cui è stata "vista" e re-suscitata a nuova e più vera vita. Occasioni che senza di lei non avrebbero "parlato" e non avrebbero avuto senso. Occasioni e "oggetti"[3] sui quali lei ha imposto i propri crismi, trasformandoli per il poeta in simboli. Ma è Montale stesso a dircelo quando, parlando di Annetta, scrive:

Anche i luoghi (la rupe dei doganieri,
la foce del Bisagno dove ti trasformasti in Dafne)
non avevano senso senza di te[4].

Non interessa qui un esaustivo regesto catastale delle presenze dirette o delle evocazioni indirette di Annetta nei versi di Montale ma piuttosto una ricostruzione *glocal* della funzione che la "fanciulla morta" (e non morta) ha giocato nel sistema poetico montaliano. Ma andiamo per gradi.

---

[2] E. MONTALE, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976, p. 21.
[3] Vd. L. BLASUCCI, *Gli oggetti di Montale*, Bologna, il Mulino, 2002.
[4] *Annetta*, in E. MONTALE, *L'opera in versi*, ed. critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980, p. 490: miei i corsivi. D'ora in avanti, salvo diversa indicazione, tutte le poesie di Montale citate provengono da questa edizione. Si farà loro riferimento solo col titolo e non in nota.

Biografismi

La vita reale di Anna degli Uberti (1904-1959) è stata ottimamente ricostruita da un saggio di Paolo De Caro a cui si rimanda[5]. Qui basti ricordare succintamente che Annetta, figlia d'una agiata famiglia residente a Roma, conobbe Eugenio Montale a Monterosso durante un soggiorno estivo della famiglia degli Uberti nel luglio del 1919. Eugenio aveva quasi ventiquattro anni, lei quindici. I due si rividero tutte le estati seguenti sino ai primi del settembre 1923, anno a partire dal quale la famiglia di Annetta non trascorse più i propri soggiorni estivi a Monterosso.

Eugenio si innamorò di Annetta forse senza mai dichiararsi esplicitamente e nei loro colloqui non abbandonò mai il "lei". Il suo amore, inespresso, goffo, silenzioso e impacciato, fu compreso solo tardi. Quello ch'è certo è che fu rifiutato soprattutto attraverso l'ostentazione della più profonda delle indifferenze, favorita del resto dal "silenzio" dell'innamorato.

Il primo viaggio di Montale a Roma, in visita alla villa di via Pola 7 dove abitavano i degli Uberti, potrebbe risalire al 1922, dato che la lirica *Una visita* (1978) che lo registra porta in esergo «*Roma 1922*». Così la pensa Paolo De Caro[6], mentre Giorgio Zampa nella sua *Cronologia* montaliana[7] lo assegna al settembre del 1923. In realtà, tale viaggio risale precisamente al novembre del 1925. Lo rivela il poeta stesso in un colloquio con Domenico Porzio:

Molti anni fa, trovandomi a Roma, proprio nei giorni in cui Zaniboni tentò di uccidere Mussolini [il fallito attentato avvenne il 4 novembre del 1925] […], pensai "Chissà cosa fa Arletta". Possedevo l'indirizzo ed esisteva già il telefono […] giunsi a casa di Arletta che aveva un giardino, dalle parti di via Nomentana. C'era molta gente che chiacchierava nel suo salotto. Non so che ci dicemmo: non ci fu un dialogo ma un incontro. Arletta era cambiata: erano già trascorsi molti anni. Passai inosservato da tutti, forse dalla stessa Arletta. Però m'interessò l'ambiente: tra l'altro c'erano due ammiragli omonimi e meridionali. A un certo punto decisi di andarmene; mi congedai […] Arletta mi accompagnò sino al cancello; credo che allora lei mi desse una fotografia, è possibile, che ora non posseggo; le dissi una parola gentile, ma non so quale parola.

[5] P. DE CARO, *Anna degli Uberti. Tracce di vita e di poesia per la figura della prima grande ispiratrice montaliana*, in «La Capitanata. Rivista quadrimestrale della Biblioteca Provinciale di Foggia», 15 ott. 2004, pp. 107-34 (ora in ID., *Invenzioni di ricordi: vite in poesia di tre grandi ispiratrici montaliane*, Foggia, Centro Grafico Francescano, 2007).
[6] Ivi, pp. 119-20.
[7] In E. MONTALE, *Tutte le poesie* (1984), a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1990, p. LXI.

La ragazza mi rispose qualcosa che fu però oscurato dal colpo di frusta del vetturino. La carrozza partì e da allora non ci furono altri incontri; anche la sua morte fu una notizia che appresi con ritardo[8].

Con la data di nascita del regime, l'esergo montaliano intendeva probabilmente riferire la poesia al clima sociale in cui il fascismo veniva delineandosi. Un clima che il poeta aveva avuto modo di osservare proprio in quella sua visita ad Annetta. Il fatto, poi, che nella *Postilla a "Una visita"* (1978) Montale scriva «Certo non fu un evento degno di storia / quel primo mio viaggio a Roma» fa pensare che l'evento storico cui Montale allude, sottacendolo, mentre gli contrappone il proprio privatissimo evento, sia stato proprio il fallito attentato a Mussolini. Inoltre nel testo di *Una visita*, mentre i due protagonisti rimangono muti, altri (siamo nel corso di un ricevimento mondano) parlano di «guerre da fare o prendere» (v. 10). Quando il poeta decide di andarsene non trattenuto, il suo saluto ad Annetta sarà «Hasta la vista», penoso commiato fuori contesto di chi, per mascherare l'imbarazzo, cerca di darsi un contegno.

Della vita di Annetta Montale verrà a sapere che, nella primavera del 1922, la fanciulla aveva frequentato in Savoia, a Tilleuls, nei pressi di Annecy, un corso di perfezionamento in lingue straniere. *Il lago di Annecy* (1971), *Ancora ad Annecy* (1972) e *Ah!* (1976) saranno le poesie che lo registreranno.

I due si rivedranno ancora il 18 giugno del 1928, «nella villa degli Orsini, a Cerasomma, in Lucchesia, dove Gino De Andreis e Bebe Orsini celebravano il loro matrimonio. […] C'era tutto il parentado romano-partenopeo dei degli Uberti, quello livornese e livornese-romano degli Uzielli, livornese-lucchese degli Orsini, genovese dei De Andreis e dei Montale»[9].

Anna degli Uberti morirà solo nel 1959. La fanciulla era ebrea per parte di madre: Rita Uzielli, infatti, apparteneva alla comunità ebraico-assimilata di Livorno e

[8] D. PORZIO, *Montale in canzoniere*, in «la Repubblica», 7-8 dicembre 1980, p. 18.
[9] P. DE CARO, *Anna degli Uberti...*, op. cit., p. 123. A differenza di quanto scrive De Caro, pare non si tratti dell'ultimo incontro tra il poeta e Annetta, dato che il 27 dicembre 1928 la madre di Montale scrive alla figlia Marianna dicendole che Eugenio a Roma aveva «fatto una graditissima visita alla famiglia del Comandante Degli Uberti» (*Lettere da casa Montale (1908-1938)*, a cura di Zaira Zuffetti, Milano, Àncora, 2006).

sia lei che la figlia subiranno le persecuzioni razziali dopo le leggi del 1938. E questo doveva essere certamente noto a Montale.

Annetta o Arletta?

Prima di tutto: Annetta o Arletta? Non nominata, o nominata tramite episodici nomi-simbolo, quando il suo nome (una sola volta!) viene fatto nei testi editi in versione definitiva, quel nome è "Annetta". Questo sarà, infatti, il titolo di una poesia del 1972. A differenza di Clizia o della Volpe, Annetta non ha *senhal*, maschere o nomi di copertura fissi. Lei in genere è l'innominata, l'assente che sempre ritorna, incarnata nelle più svariate forme. Annetta è proteiforme, pervade il testo, non ne fissa i riferimenti referenziali e non può essere imprigionata nella struttura rigida di un nome di persona. Non mai, lei è simboleggiata da qualcosa, ma qualcosa può sempre simboleggiare lei. Con il corollario, dovuto a Contini, che Montale è un «'classico' della posizione» simbolistica «in quanto […] fa presa su rivelazioni precise, individuate»[10].

Destino di Arletta era il titolo (poi cassato) di *Dolci anni che di lunghe rifrazioni* (1926). *Arletta*, solo nella prima stampa[11], era il titolo di *Incontro* (1926); in questa poesia, sia in un manoscritto che nella prima stampa, al v. 46 si poteva leggere «Oh Arletta», poi sostituito in *Incontro* col definitivo «Oh sommersa!». Infine nel *Sole d'agosto trapela appena* (1926), di cui possediamo soltanto un facsimile manoscritto, al v. 2 «Arletta» veniva cassato[12].

In alcune, poche, dichiarazioni pubbliche, Montale ha parlato di "Arletta", forse per proteggere la vera identità di Anna degli Uberti. Tuttavia, come s'è visto, il nome Arletta non compare mai nelle poesie edite in versione definitiva. Dunque Montale ha ragione quando dice a Mario Martelli: «Quanto ad Arletta il suo nome

[10] G. CONTINI, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, op. cit, p. 34.
[11] Vd. *Varianti e autocommenti*, in E. MONTALE, *L'opera in versi*, op. cit., p. 890.
[12] Vd. *Varianti e autocommenti*, in E. MONTALE, *L'opera in versi*, op. cit., p. 782.

sarà apparso in qualche luogo ma il suo nome non ricorre in nessun luogo dei miei libri»[13].

"Annetta" era sicuramente il nome famigliare di Anna degli Uberti. "Arletta" non ha mai passato il vaglio definitivo del poeta, mentre Annetta (anche se una sola volta), sì. Dunque, nel presente studio la chiamerò Annetta.

Vita e morte di Annetta nelle dichiarazioni dell'autore

Prima musa ispiratrice di Montale, Annetta (generalmente innominata ma episodicamente chiamata anche Aretusa, Bernadette, Alice *etc*.) sarà talmente presente nei testi del poeta da suscitare la curiosità biografistica di amici, conoscenti e critici. Considerato che in alcune poesie che la riguardano (la maggioranza) Montale la dà per morta giovanissima e in altre no, in una sublime confusione, molti hanno chiesto all'autore la verità extratestuale, e cioè storica, con ampie indagini sul di lui amore per lei *etc*. Vediamo, al riguardo, alcune tra più significative dichiarazioni pubbliche di Montale:

a) Nascimbeni, nell'edizione 1969 della sua biografia dedicata a Montale, in riferimento alla *Casa dei doganieri*, riporta la seguente dichiarazione del poeta: «L'ho scritta per una giovane villeggiante morta molto giovane. Per quel poco che visse, forse lei non si accorse nemmeno che io esistevo»[14]; nell'edizione del 1986, sempre Nascimbeni precisa che Montale gli aveva rivelato che Annetta era «una villeggiante dei tempi delle Cinque Terre, figlia di gente che aveva una casa a Monterosso. Sapeva ch'era morta […] e gli aveva ispirato tante altre poesie, e cioè Anna degli Uberti»[15];

---

[13] M. MARTELLI, *Caro Montale. Egregio professore. Due lettere inedite fra il poeta e il suo critico* (1978), ora in ID., *Le glosse dello scoliasta*, Firenze, Vallecchi, 1991, p. 93.
[14] G. NASCIMBENI, *Montale*, Milano, Longanesi 1969, p. 116.
[15] G. NASCIMBENI, *Montale. Biografia di un poeta*, IV ed. accresciuta, Milano, Longanesi, 1986, pp. 140-41.

b) ad Alfonso Leone in una lettera del 19 giugno 1971: «La casa dei doganieri fu distrutta quando avevo sei anni. La fanciulla in questione non poté mai vederla; andò… verso la morte, ma io lo seppi molti anni dopo. Io restai e resto ancora»[16];

c) Luciano Rebay riferisce che Montale gli parlò di Annetta «come di una persona morta molto giovane, d'una malattia inguaribile»[17];

d) «La donna del *Balcone* – scrive Rebay, asserendo di aver avuto da Montale chiare indicazioni in proposito – non può essere la Clizia degli ultimi diciassette Mottetti, più decisa e più sicura di sé, della sua missione, energicamente viva, è invece una donna crepuscolare, una donna segnata dalla morte»[18]. Sull'identificazione della figura femminile di quello che era il primo mottetto, la critica si è divisa[19]. Chi scrive ritiene che quella donna fosse Clizia e non Annetta. Impossibile infatti attribuire a quest'ultima «il certo tuo fuoco» del v. 4;

e) in una lettera a Silvio Guarnieri del 29 aprile 1964, Montale scrive: «Nella *Casa dei doganieri* e in *Incontro* c'è una donna che chiamerò 4. Morì giovane e non ci fu nulla tra noi». Si tratta di Annetta[20];

f) rispondendo a Claire Huffman: «In mie poesie recenti ho introdotto la capinera, ma quella è morta giovanissima e non ha quasi immaginato che un giorno avrei scritto di lei»[21];

g) riferendosi ad Annetta chiamata col nome di capinera, Montale rivela a Nascimbeni: «Sapeva imitare in modo straordinario il canto delle capinere», «una volta si nascose dietro una siepe e io non so ancora se sia stata Annetta o una capinera a cantare»[22];

---

[16] A. LEONE, *"Ed io non so chi va e chi resta"*, in «Lingua nostra», a. XXXVIII, fasc. 3-4, 1977, pp. 117-19, p. 118.
[17] L. REBAY, *Sull'"autobiografismo" di Montale*, art. cit., pp. 75-76.
[18] Ivi, p. 76.
[19] Cfr. A. AMATO, *Il balcone di Eugenio Montale*, in «Per leggere», n. 10, 2006, pp. 67-88.
[20] In E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 1510. Poco prima Montale come donna n. 3 aveva indicato Paola Nicoli.
[21] C. HUFFMAN, *Eugenio Montale: Questions. Answers and Contexts*, in «Yearbook of Italian Studies», 1973-1975, Firenze, Casalini, 1976, p. 223.
[22] G. NASCIMBENI, *Montale. Biografia di un poeta*, op. cit., p. 141.

h) ad Annalisa Cima e Cesare Segre: «Il personaggio più reale e che resiste nel tempo (si incontra per la prima volta in 'La casa dei doganieri' e poi nel *Diario del '71*) è Annetta. Continuerà a vivere in una nuova poesia 'La capinera'»[23]. In realtà la figura di Annetta nei versi del poeta s'incontrerà ben prima del 1930 (anno d'edizione della *Casa dei doganieri*), come vedremo in seguito;

i) a Mario Martelli in due lettere, una del 6 febbraio e l'altra dell'8 marzo 1978: «dove collocare Annetta che appare prima di Clizia e prima della Volpe e poi muore? Ne resta il ricordo anche nell'ultimo mio libro (la capinera rammentata tre volte)», «Quanto ad Arletta il suo nome sarà apparso in qualche luogo ma il suo nome non ricorre in nessun luogo dei miei libri. Se usai questo nome (dove?) è forse perché ignoravo che la vera A. fosse morta»[24].

Come si può vedere, le dichiarazioni di Montale (soprattutto se si collegano a quanto si può leggere nei testi) risultano imprecise e contraddittorie. Non si tratta solo di sapere se Annetta sia morta o meno, ma anche di sapere se determinati versi siano riferibili ad Annetta, a Clizia o ad altre donne. Senza determinismi, anche perché in alcuni casi Montale sovrapponeva due figure femminili, in genere Annetta e Clizia.

Vita e morte di Annetta nelle prime raccolte. Quasi un romanzo

Annetta, come mito poetico e in riferimento ai testi che possediamo, nasce nel 1923 cioè nell'anno in cui cessano definitivamente i soggiorni estivi a Monterosso di Anna degli Uberti. Nei suoi testi, Montale si rivolge, evoca o è "visitato" da una figura femminile che a lei si può (e si deve) riferire, ma non la nomina mai se non in un caso[25].

Forse la prima poesia direttamente rivolta ad Annetta, pur nominata solo dal *voi*, è *Turbamenti*, un'extravagante dell'insieme annettiano ritrovata ed edita da

---

[23] *Eugenio Montale*, a cura di A. Cima e C. Segre, Milano, Rizzoli, 1977, p. 195.
[24] M. MARTELLI, *Caro Montale. Egregio professore. Due lettere inedite fra il poeta e il suo critico* (1978), op. cit, pp. 91, 93.
[25] Nella poesia intitolata *Annetta* in E. MONTALE, *L'opera in versi*, op. cit., pp. 490-91.

Laura Barile[26]. Il testo (109 versi articolati in 4 strofe) è senza data, ma – considerando l'ingenuità stilistica nonché una scena (vv. 18-21) in cui è adombrato chiaramente il netto rifiuto dell'amore del poeta da parte della fanciulla – potrebbe risalire al 1923 e precedere *Lettera levantina*. Riferendosi a *Turbamenti*, Laura Barile ha scritto: «è un vero serbatoio poetico e molti suoi nuclei, scorporati o espressi in molteplici varianti, rivelano una capacità mitopoietica inesauribile»[27].

Nel testo *Il canneto rispunta i suoi cimelli* – che risale forse al 1924 ed è stato poi inserito nella prima edizione degli *Ossi di seppia* (Gobetti 1925) – il poeta si rivolge forse[28] senza nominarla ad Annetta come viva ma «lontana», «Assente» dal luogo che la «presente e senza [di lei] consuma» (v. 10). Assente cioè da un luogo che ne preavverte la presenza e, dunque, senza di lei, esaurisce il suo senso, si consuma. Tutto giocato sull'opposizione presenza *vs* assenza, questo testo lega l'assenza di Annetta, la sua lontananza, «all'ora di attesa in cielo, vacua» (v. 5), mentre ne lega la presenza (memoriale) alla natura del luogo focalizzato (la «plaga») che sente la donna ancor prima del suo arrivo o quando lei non è lì. E, se lì non è, «divaga / dal suo solco, dirupa, spare in bruma» (vv. 11-12). Si tratta di un bel rovesciamento dannunziano: non è la donna ad identificarsi, a fondersi nella natura, a farsi "virente", ma è la natura a presentire la donna, incupendosi e rovinando per la sua assenza.

In *Vento e bandiere* (1926), poi ripresa nella seconda edizione degli *Ossi* (Torino, Ribet, 1928), il poeta si rivolge direttamente ad Annetta, ancora viva («te lontana», v. 7) che "torna" al poeta in forma di visitazione memoriale in tre immagini legate al vento e a una leggera brezza: lo scompiglio dei capelli spettinati (vv. 1-4); la veste incollata al corpo a causa d'una folata e infine i "voli" dell'ondeggiare di un'amaca, placatasi la furia del vento. Il comportamento del vento sarà immagine

[26] In E. MONTALE, *Lettere e poesie a Bianca e Francesco Messina (1923-1925)*, a cura di L. Barile, Milano, Scheiwiller, 1995, pp. 163-67.
[27] Ivi, p. 26.
[28] Si tenga presente che il manoscritto di questa poesia è stato spedito da Montale all'amica Bianca Messina (vd. E. MONTALE, *Lettere e poesie*..., op. cit., p. 111).

simbolica del carattere volubile, se non ciclotimico, di Annetta («la raffica […] ti modulò rapida a sua imagine», vv. 5-6).

Alcuni dei manoscritti che attestano *Dolci anni che di lunghe rifrazioni* portano il titolo *Destino di Arletta* e datano il componimento al 1926. Altri recano come titolo *Prima della primavera* e *Una poesia del 1924* (ma 1926)[29]. È questa la prima poesia in cui compare in uno dei titoli poi scartati dal poeta un *senhal* della fanciulla amata: Arletta. Ma è anche (forse) la prima poesia in cui Annetta viene esplicitamente cantata come morta. Il suo inavvertito destino è stata dunque la morte. Come si può leggere nel finale, gli anni passati, le cui ultime rifrazioni danno luce, sono ormai trascorsi, sono morti, e per questo sono anni

[…] che seguirà nella vicina
bara colei che vede e non intende
quando la tragga il gorgo che mulina 17
le esistenze e le scende
nelle tenebre.

Esplicitamente rivolta ad Annetta (il cui *senhal* "Arletta" viene cassato alla fine del v. 2) ma rimasta allo stato di abbozzo, *Il sole d'agosto trapela appena* è una poesia di cui possediamo solo il facsimile del manoscritto autografo, datato 1926 e pubblicato per la prima volta nel 1947[30]. L'avvenuta morte della fanciulla viene qui dichiarata in un'ipotizzata ma non decisa variante d'autore della prima strofa, circolettata e confinata in fondo al foglio:

Il sole d'Agosto si svela a stento
tra i cirri ~~Arletta~~…
    Poi s'alta sorviene
la sua vampa ti guarda e a te sola
che non resta che un'eco di parola 5

[29] Vd. *Varianti e autocommenti*, in E. MONTALE, *L'opera in versi*, op. cit., pp. 1168-70.
[30] Vd. *Varianti e autocommenti*, in E. MONTALE, *L'opera in versi*, op. cit., p. 782.

e il sapore ch'io sento tuo: di cenere

Risalgono sempre al 1926 anche due poesie degli *Ossi* (presenti solo nella seconda edizione del 1928) intitolate *Incontro* e *Delta.* In entrambe la fanciulla non è più.

Incontro risale sicuramente al 1926, come attestano un manoscritto (dove aveva come titolo *Foce*) e la prima stampa in rivista (dove il titolo era *Arletta*)[31]. I titoli delle poesie montaliane hanno spesso un significato e un rapporto non del tutto evidente con i testi. Quest'ambigua connessione semantica ha la funzione generale di dilatare lo spazio immaginativo del lettore, sospinto così a individuare il preciso rapporto che sempre esiste tra titolo e testo. Qui l'incontro è quello che avviene nelle due strofe finali tra il poeta e una "fronda" che si anima:

Forse riavrò un aspetto: nella luce
radente un moto mi conduce accanto
a una misera fronda che in un vaso
s'alleva s'una porta di osteria. 40
A lei tendo la mano, e farsi mia
un'altra vita sento, ingombro d'una
forma che mi fu tolta; e quasi anelli
alle dita non foglie mi si attorcono
ma capelli. 45

Poi più nulla. Oh sommersa!: tu dispari
qual sei venuta, e nulla so di te.
La tua vita è ancor tua: tra i guizzi rari
dal giorno sparsa già. Prega per me
allora ch'io discenda altro cammino 50
che una via di città,
nell'aria persa, innanzi al brulichio
dei vivi; ch'io ti senta accanto; ch'io
scenda senza viltà.

[31] Vd. *Varianti e autocommenti*, in E. MONTALE, *L'opera in versi*, op. cit., pp. 890-92. Cfr. anche M. COLELLA, *"Ti trasformasti in Dafne":* mythos *ovidiano e metamorfosi nella poesia di Montale*, in «Italica», vol. 69, n. 1, 2019, pp. 21-53.

Delle «impallidite vite» del v. 13, delle vite larvali e vegetali che sfociano dalla foce del torrente (il Bisagno), fa parte anche il poeta, prima dell'incontro magico che *forse* gli ridarà un aspetto (umano): una «misera fronda», una forma (non sostanza!) che gli era stata tolta[32], si trasforma nuovamente in vita per lui, nella sua mano. Si tratta dello sviluppo articolato di un passaggio di *Lettera levantina* nel quale la figura femminile nel sogno del poeta era «radice / delle piante frondose della vita» (vv. 50-51).

In *Incontro* è il mito di Dafne, debitamente rovesciato, a rivelare la parusia metamorfica dell'amata, morta e ri-suscitata nel ricordo dal momento fatato dello sfioramento d'una frasca. Già al v. 28 («Se mi lasci, *anche tu*, tristezza»)[33] si poteva leggere nel sottinteso di quel «anche tu» il riferimento a una figura femminile che più non era. Ma i vv. 46-47 sono più espliciti: «Poi più nulla. Oh sommersa!: tu dispari / qual sei venuta, e nulla so di te». Dafne-Annetta ritorna allo stato sommerso e sparisce nel nulla. Nel manoscritto e anche nella redazione su rivista del testo, al posto di «Oh sommersa!» (v. 46), si poteva leggere «Oh Arletta!»[34]. Convalida l'interpretazione mitologica (ma rovesciata) quanto detto da Montale in una sorta di retrospettivo autocommento poetico ad *Incontro*. In *Annetta*, una poesia del 1972 appartenente al *Diario del '71 e del '72*, possiamo infatti leggere ai vv. 6-7: «Anche i luoghi (la rupe dei doganieri, / la foce del Bisagno dove ti trasformasti in Dafne)». Proprio la foce (del Bisagno) è presente in *Incontro*, dove ai versi 10-11 leggiamo: «La foce è allato del torrente, sterile / d'acque, vivo di pietre e di calcine». Del resto *La foce* era il primo titolo del testo dato da Montale in un manoscritto[35].

Per ricordare l'estrema importanza che ha sempre il dato reale nel costituirsi simbolico dei suoi versi, segnaliamo che l'immagine della «fronda» «s'una porta di osteria» (vv. 39-40) non è inventata ma appartiene alla realtà: a partire dal Medioevo,

---

[32] Richiama *Inf.*, V, 102.
[33] Miei i corsivi.
[34] Vd. *Varianti e autocommenti*, in E. MONTALE, *L'opera in versi*, op. cit., p. 891.
[35] Vd. *Varianti e autocommenti*, in E. MONTALE, *L'opera in versi*, op. cit., p. 890.

infatti, nelle osterie, si usava (e forse s'usa ancora) collocare a mo' d'insegna sopra l'ingresso un vaso con una frasca, segnalando con ciò la presenza del vino nuovo[36].

Rivolta direttamente ad Annetta, «presenza soffocata» (v. 4), *Delta*, a partire dal titolo, allude per pochi tratti alla sua morte: «Quando il tempo s'ingorga alle sue dighe / la tua vicenda accordi alla sua immensa» (vv. 5-6). O ancora quando nel dubbio ontologico sulla realtà di Annetta (forma *vs* ubbia) l'immagine della donna viene arricchita da un'altra immagine: quella del fiume, la "riviera" (d'ascendenza dantesca) che finisce la propria vita sfociando nel mare aperto, intorbidato con febbrile violenza («scroscia» v. 15). Non rimane più nulla di te nel tempo («messaggio muto») – dice Montale rivolto ad Annetta – ad eccezione della parusia salvifica del fischio d'un rimorchiatore (simbolo della memoria) che approda, tra le nebbie, nel golfo. A salvamento di ciò che ha portato con sé e cioè il ricordo.

In Montale, com'è noto, è spesso presente un "miracolo" che promette una salvazione dall'opaco male che pervade la vita; un "miracolo" o un prodigio che può assumere qualsiasi forma: una luce, una visitazione, una presenza, un ricordo, un oggetto-amuleto[37] *etc*. L'epifania memoriale, che regna regina tra i *prodigia* montaliani, non sarà però mai la contemplazione querula del piatto vuoto ove si consumò la cena del passato, ma piuttosto il ritorno di quel passato in un'agognata, ma impossibile, abolizione del tempo: «la nostra vita è sposata / a una vicenda che non passa / senza ritorno», ha scritto Montale in tre versi straordinari[38].

Non si tratta ovviamente di una conciliazione di tipo religioso, quanto piuttosto (credo) dell'espressione poetica della frase logicamente più perfetta di Proust secondo la quale nella vita per l'intelligenza non vi sono vie senza uscita. La poesia

[36] Devo questo suggerimento alla competenza montaliana di Andrea Palmieri.

[37] La funzione simbolistica dell'oggetto in Montale non cancella mai la sua realtà. Come nel caso del topolino bianco di *Dora Markus*. La moda di portare in borsetta un topolino bianco d'avorio o di porcellana fu inventata a Parigi nei primi anni Venti da Kiki de Montparnasse. La celebre spogliarellista portava al polso, legato da una catenella d'argento, un topolino bianco ammaestrato e vivo. «La vita è talmente… diabolica – scrive infatti Kiki – che bisogna avere un topo, un topolino bianco, da portare in giro tra i coktail e il tè» (Kiki DE MONTPARNASSE, *Infinitamente prezioso. Ricordi ritrovati*, Milano, Ed. Excelsior 1881, 2007). Lo conferma, nei suoi ricordi parigini, anche Paula MC LAIN in *Una moglie a Parigi* (Vicenza, Neri Pozza, 2011). Naturalmente la moda si diffuse con un topolino non vivo ma d'avorio o di porcellana portato nella borsetta.

[38] Sono i vv. 103-105 di *Turbamenti* in E. MONTALE, *Lettere e poesie*..., op. cit., pp. 166-67.

stessa, nel suo *idéal*, non può che evitare la contraddizione del nichilismo più ingenuo che tutto annichilisce, compreso se stesso. Ma intima parte della salvazione è già l'amore in sé, come quello, eternamente infelice, delle eroine rilkiane presenti nella prima delle *Elegie duinesi*. Penso soprattutto all'amore di Gaspara Stampa per Collaltino, evocato proprio da Rilke. Un tipo di amore che Montale ammirava e che credo potesse sentire suo. Nella *Bella circassa*, una recensione del 1952, possiamo infatti leggere che queste creature «abbandonate dal loro amante» «hanno continuato nella corsa del loro amore, per giungere, trascinate dalla forza stessa del loro impeto, all'amore divino». E, poco prima, Montale aveva scritto con ammirazione che quelle eroine convertivano «il caduco in eterno», davano «un senso all'incongruo» e ritrovavano «forti solo del loro istinto, il cammino per l'Invisibile»[39].

Ciononostante, la salvazione montaliana, che non è la salvezza, sarà sempre e solo un *mondo possibile*, mai *attuale*. L'angelo di Montale, quando non è nero, è spesso un messaggero muto che "parla" dal genio maligno ma luminoso degli oggetti.

Veniamo a *Dora Markus*, la cui "occasione" è nota: Bobi Bazlen in data 25 settembre 1928 scrive a Montale inviandogli la foto delle sole gambe di una donna misteriosa, un'amica di Gerti, che porta il nome [ebraico *n.d.c.*] di Dora Markus[40]. Chiede poi all'amico di scrivere una poesia su di lei[41]. Passano gli anni. Nel 1937 il «Meridiano di Roma»[42] pubblica, all'insaputa dell'autore, il facsimile del manoscritto autografo (con trascrizione) della prima parte di *Dora Markus*. Montale ha sempre sostenuto di aver scritto la prima parte della poesia nel 1926 e la seconda nel 1939 e anche nell'Indice delle *Occasioni* (1939) *Dora Markus* (I e II parte) compare con queste due datazioni. Nelle *Note* al volume, sempre riferendosi a questo testo, Montale scrive: «La prima parte è rimasta allo stato di frammento. Fu pubblicata a

---

[39] In E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, t. 2, p. 1422.

[40] Ora identificata da Marcello Ciccuto in una tennista austriaca che nel 1938 partecipò al Torneo internazionale di tennis di Viareggio. Vd. M. CICCUTO, *Una giunta alle gambe di Dora Markus (1938)*, in «Letteratura & Arte», n. 7, 2009, pp. 235-36.

[41] R. BAZLEN, *Scritti*, a cura di R. Calasso, Milano, Adelphi, 1984, pp. 380-81.

[42] Anno I, n. 2, 10 gennaio 1937, pp. III-IV.

mia insaputa nel ’37. Alla distanza di 13 anni (e si sente) le ho dato una conclusione, se non un centro»[43].

La data del 1926 è stata sempre messa in discussione, dato che la lettera-occasione di Bazlen risaliva al 1928. È tuttavia probabile che Montale, non riuscendo a scrivere su una donna mai conosciuta, abbia semplicemente preso dei vecchi versi inediti riferiti ad Annetta e li abbia utilizzati per la prima parte di Dora. Se le cose fossero andate così, il testo potrebbe davvero risalire al 1926 e il titolo (*Dora Markus*) al 1928 o ad anni successivi. Nel 1939, poi, volendo pubblicare la poesia nelle *Occasioni*, sentendola mancare di unità e volendole dare un “centro”, Montale avrebbe poi scritto la seconda parte. Che Dora1 sia del tutto diversa da Dora2 è poi lo stesso poeta a confessarlo quando, in una lettera del 7 maggio 1939 a Bazlen, riferendosi alla seconda parte della poesia, scrive: «[Dora nella seconda parte] è già diventata Gerti […], anzi un pasticcio di quasi Gerti con antenati tipo Brandeis»[44]. Ancora, in una lettera a Guarnieri del 29 aprile 1964, Montale osserva: «Gerti era di Graz, Austria. È lei che occupa la II parte di Dora M. Io Dora non l’ho mai conosciuta […] Resta pur sempre uno jato tra la vita inesplosa di Dora e la vita già vissuta di Gerti. La fusione delle due figure non è perfetta, a metà strada qualcosa è avvenuto che non viene detto e che io non so»[45].

Come chi scrive, anche Paolo De Caro è convinto che Dora1 si riferisca ad Annetta (dalla “vita inesplosa”) e sia databile al 1926, anche perché – scrive – proprio in quell’anno Montale «dovette registrare un evento di definitiva disillusione»[46]. Si tratta di un’ipotesi avvincente anche se non documentabile: Anna, che ormai non soggiornava più a Monterosso ma nella villa famigliare di Riccione, avrebbe potuto incontrare il poeta sulla riviera romagnola, forse proprio a Ravenna[47].

---

[43] Ora in *Varianti e autocommenti*, in E. MONTALE, *L’opera in versi*, op. cit., p. 901.
[44] In L. REBAY, *Un cestello di Montale: le gambe di Dora Markus e una lettera di Roberto Bazlen*, in «Italica», vol. 61, n. 2, 1984, p. 163.
[45] Ora in E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, op. cit., p. 1512.
[46] P. DE CARO, *Anna degli Uberti. Tracce di vita e di poesia per la figura della prima grande ispiratrice montaliana*, op. cit., p. 121.
[47] Ivi, p. 122.

Se De Caro avesse ragione, allora il *factum* inespresso e incipitario di *Dora Markus* («Fu dove il ponte di legno […]») sarebbe il definitivo rifiuto da parte di Annetta dell'amore protestatole dal poeta; rifiuto avvenuto nella cornice del porto ravennate.

Ostacola quest'ipotesi un passo della citata annettiana dispersa intitolata *Turbamenti* che, pur non datata, è difficile non far risalire al 1923 o al massimo al 1924. Si leggano i versi 18-21 di questo testo (poi rielaborati anche in *Stanze* ai vv. 15-20) che sembrano adombrare il definitivo rifiuto di Annetta:

Poscia si squarciò il velo 18
in brandelli: sembrò di contro ai rombi
di quell'onde – o dei polsi? –
un volo strepitoso di colombi 21

Si legga in tal senso anche il finale di *Turbamenti*, un testo che ha sempre come scenario quello delle Cinqueterre liguri e del suo mare:

È scritto ch'io debba perdervi, ciò intendo;
invano derelitto mi guarderò d'attorno. 107
Me n'andrò solitario; quando un giorno
vi riavrò in uno stroscio di cascata.

Risulta invece convincente l'identificazione di Dora1 con Annetta: entrambe sono di origine ebraica e per entrambe la «vera patria» (v. 6) potrebbe essere la Palestina. Su un piano testuale, inoltre, a parte il «lago di indifferenza» (vv. 23-24) che è il cuore di Dora[48], vanno attentamente considerati i seguenti versi, sempre a lei riferiti:

[48] Cfr. il dantesco «lago del cor» in *Inf*., I, 20. Tuttavia, l'espressione potrebbe provenire dalla *Carte du Tendre*, la cartina d'un paese immaginario (*Tendre*) inventata nel Seicento da più mani (tra cui quelle di

La tua *irrequietudine* mi fa pensare 16
agli uccelli di passo che urtano ai fari[49]

E, nella *Casa dei doganieri*, possiamo leggere analogamente (vv. 3-5) che l'edificio, desolato, attendeva la fanciulla dalla sera in cui «v'entrò lo sciame» dei suoi «pensieri / e vi sostò irrequieto».

L'irrequietezza, o meglio l'inquietudine, della prima Musa (identificando Dora1 con Annetta) richiede forse un approfondimento e credo vada collegata al «lago d'indifferenza» che è il suo cuore. Questa indifferenza non può essere solamente la risposta crudele al desiderio del poeta. Deve riguardare tutta la sua vita e infatti, in via del tutto generale, Montale si chiede come faccia Annetta a resistere, anzi ad esistere, mantenendosi così apatica, così atona nella sua sostanziale emorragia di desiderio. Forse Dora esiste solo grazie ai segni d'una femminilità altrimenti perduta: il topolino, il rossetto, il piumino della cipria, la lima. Non senza motivo, Paolo De Caro, attento biografo di Anna degli Uberti, ha descritto il suo carattere come caratterizzato dall'«accidia» e ha parlato di lei come di un «typus melancholicus»[50].

Tornando alla *Casa dei doganieri*, si deve inoltre osservare come lo «sciame dei tuoi pensieri» (v. 4) sia un'immagine che rimanda visivamente a un insieme di moscerini che si muovono di continuo e che, anche quando sostano, sono in moto («irrequieti»). È questa una perfetta metafora di quella "fuga delle idee" ch'è uno dei tratti più tipici dell'euforismo del melanconico: una sorta di accelerazione delle rappresentazioni mentali nella quale l'associazione delle idee risulta rapida e logicamente scoordinata. Binswanger la definiva una «danza della realtà». Anche in

---

Catherine de Rambouillet). Comparve per la prima volta come incisione (attribuita a François Chaveau) nella prima parte del romanzo di Madeleine de Scudéry *Clélie. Histoire romaine* (1654-1660, 10 voll). In questa rappresentazione topografica e allegorica sono tracciate, sotto forma di luoghi e paesi, le tappe della vita amorosa. Nella *Carte du Tendre* (che Annetta avrebbe potuto conoscere anche indirettamente) compare un *Lac de l'indifférence…* (vd. P. V. MENGALDO, L'opera in versi *di Eugenio Montale*, in *Letteratura Italiana IV, Il Novecento*, I *La crisi*, a cura di A. A. Rosa, Torino, Einaudi 1995, p. 646).

[49] Mio il corsivo.

[50] P. DE CARO, *Anna degli Uberti. Tracce di vita e di poesia per la figura della prima grande ispiratrice montaliana*, op. cit., pp. 110-11.

Dora Markus l'irrequietudine dei pensieri della protagonista era segnalata da quelle «parole che iridavano come le scaglie / della triglia moribonda» (vv. 14-15). Parole e pensieri, cioè, che cangiavano repentinamente («iridavano») come le scaglie luminose d'una triglia non a caso prossima alla morte. Inoltre, in Dora pure la sua «dolcezza», o meglio la sua apparente serenità (la «*tempestuous loveliness*» di Shelley), covava e minacciava tempesta.

Anche la camminata o la corsa della protagonista di *Lettera levantina* risulta inarmonica, contraddittoria: «tra abbrivi e brusche soste» (v. 20) scrive Montale. In *Ex-voto* (1969), da *Satura*, sempre in riferimento ad Annetta (ma qui è anche presente Clizia), il poeta confessa poi quelle che, confondendo due nevrosi di carattere molto diverse, reputa a torto due «affinità d'anima» che non si sono riconosciute: «Accade / che le affinità d'anima non giungano / ai gesti e alle parole» (vv. 1-3). In *Stanze*, invece, il poeta coglie dolorosamente la costituzionale contraddittorietà della volontà di Annetta: «Voluta / disvoluta, è così la tua natura» (vv. 33-34). Versi che ricordano Dante (*Inf*., I, 37): «E qual è quei che disvuol ciò che volle». Sempre in *Ex voto*, possiamo ancora leggere un passaggio sottolineato anche da De Caro[51]: «Ignoro / se la mia inesistenza appaga il tuo destino, / se la tua colma il mio che ne trabocca» (vv. 27-29). Dunque due inesistenze, ma quanto diverse: un conto è smorzare il fuoco e un conto è sopprimerne la fonte.

«Sei stata un genio di pura inesistenza», ribadisce ancora il poeta in *Annetta* (vv. 41-42), dove il genio però è il cantore e non la cantata. Sempre in questa poesia, leggo allegoricamente i versi in cui il poeta parla della fanciulla nei termini di una «statua viva / da me scolpita» (vv. 17-18) come un riferimento sia al mito di Pigmalione sia all'immobilismo caratteriale di Annetta. Già in *Turbamenti* si accennava all' «esistenza immobile» della fanciulla (v. 69)[52]. Ancora in *Annetta*, dove si dice che la protagonista amava «il gioco delle sciarade incatenate» (v. 9), non riesco a non pensare che in quell'allegorico gioco lei stessa sia rimasta incatenata.

---

[51] P. DE CARO, *Anna degli Uberti. Tracce di vita e di poesia per la figura della prima grande ispiratrice montaliana*, op. cit., p. 111.
[52] E. MONTALE, *Lettere e poesie...*, op. cit., p. 165.

Infine, in una prima redazione della *Belle dame sans merci II* (1968), Montale, con lucida autoanalisi retrospettiva, scriveva: «Ero certo di amarti, ma ti ricalcavo / da un archetipo falso ricalcato su un altro» (vv. 5-6)[53].

Su di un manoscritto, *Stanze* (edita in rivista nel 1929) porta la data «1927-29»[54] ed è scritta sul verso d'una bella copia del *Destino di Arletta*, primo titolo di *Dolci anni che di lunghe rifrazioni*. In strofe regolari di dieci versi di endecasillabi (con qualche settenario), donde il titolo, *Stanze* rappresenta «*la vague perception d'une vie prénatale, ignorée mais immanente*»[55]. Una vita riferibile ad Annetta presentata qui in vita e in morte («Tocchi il segno, travalichi», v. 35). Vediamo alcuni versi della seconda strofa che il raffronto con l'extravagante *Turbamenti* renderà meno oscura.

e se gli occhi ti scopro li consuma
un fervore coperto da un passaggio
turbinoso di spuma ch'or s'infitta 15
ora si frange, e tu lo senti ai rombi
delle tempie vanir nella tua vita
come si rompe a volte nel silenzio
d'una piazza assopita
un volo strepitoso di colombi. 20

Si leggano ora questi versi della poesia giovanile (1923-24) intitolata *Turbamenti*:

Poscia si squarciò il velo 18
in brandelli: sembrò di contro ai rombi
di quell'onde - o dei polsi? -.
un volo strepitoso di colombi[56].

[53] In *Varianti e autocommenti*, in E. MONTALE, *L'opera in versi*, op. cit., p. 1172.
[54] Vd. *Varianti e autocommenti*, in E. MONTALE, *L'opera in versi*, op. cit., p. 918.
[55] G. CONTINI, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, op. cit., p. 69.
[56] E. MONTALE, *Lettere e poesie*..., op. cit., p. 163. Scaffai segnala che una possibile fonte di questi versi potrebbe essere un passo dell'*Esclusa* di Pirandello in cui, ad un certo punto, «Gregorio Alvegnani» «sussultò improvvisamente a una *strepitosa volata di colombi*» (N. SCAFFAI, *Montale e il libro di poesia*

Come appare chiaro anche dai versi finali di *Turbamenti* («È scritto ch'io debba perdervi, ciò intendo; / invano derelitto mi guarderò d'attorno. / Me ne andrò solitario; quando un giorno / vi riavrò in uno stroscio di cascata», vv. 106-109), i versi 18-21 sopra riportati rappresentano la scena in riva al mare in cui Annetta oppone all'amore del poeta un netto rifiuto. Il «velo» d'ambiguità che caratterizzava il rapporto tra i due si è lacerato e per il poeta è stato uno scoppio («rombo»). Lo schianto d'un maroso e quello del suo sangue (eventi simultanei) sono poi paragonati allo strepito dell'alzarsi in volo improvviso dei colombi. La rielaborazione di questi versi in *Stanze* è vertiginosa e anche il paragone finale viene migliorato. Se ti apro gli occhi («se gli occhi ti scopro»), cioè se squarcio il velo di ambiguità – dice il testo –, allora quegli occhi si animano d'una reazione furiosa (di rifiuto) che viene coperta dalla voce dei marosi che prima infittisce e poi si frange. Un po' come la reazione di Annetta. Il poeta («tu») oggetto di questa reazione (il «fervore») la sente sperdersi nella propria vita e nella pulsazione del sangue alle tempie.

Nella strofa successiva (la terza), la morte di Annetta è così rappresentata: vi fu chi scoperse nel cielo una «ruga e l'urto delle / leve del mondo apparse da uno strappo / dell'azzurro l'avvolse» (vv. 28-30).

I tre versi finali espongono poi un *topos* montaliano: la dannazione è sulla terra, su questa oscurità vaneggiante che cala su chi resta. Il che richiama anche il finale della *Casa dei doganieri*.

La casa dei doganieri (1930) è il lirico *tombeau* di Annetta. Se la critica ha osservato che «Tu non ricordi» è il rovesciato incipit di *A Silvia*, andrà anche ricordato che in quell'incunabolo parzialmente annettiano che è *Lettera levantina* al v. 12 si poteva leggere: «Per certo vi sovverrete allora». La morte non consente più a Montale interrogative retoriche ma soltanto certezze dichiarative, e questo è il senso del suo novecentesco rovesciamento: quello straordinario «Tu non ricordi», ripetuto testardamente al v. 10 e al v. 21 in sede finale. Oltre a ciò, la morte di Annetta è qui processo deduttivo, evidente, ma lasciato al lettore e come sorvolato dal testo. Il

---

(Ossi di seppia, Le occasioni, La bufera e altro), Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2002, p. 214, n. 24. Vd. anche per i riferimenti pirandelliani).

lettore, infatti, deve leggere automaticamente «Tu non puoi ricordare» in luogo della frase d'esordio per poi aggiungere un sottinteso e correlativo «noi possiamo, non tu».

Annetta ri-vive così nell'evocazione d'un luogo del passato: la casa dei doganieri, il cui scenario è già lugubre di per sé. A strapiombo sul mare, l'edificio è in rovina: niente porte (il poeta e la fanciulla vi sono entrati), né finestre (il vento sferza da anni le vecchie mura). La casa, inoltre, che per segreto sortilegio ha conservato il suono del riso di Annetta, attende desolata il suo ritorno. Lei però non può ritornare e il suo riso non è più lieto. Il ricordo che una sera ha fatto rivivere la casa è dunque uno solo: Annetta non può più ricordare (alcunché). Tutto si è fermato nell'attimo in cui lei è scesa nell'«altro tempo», nel tempo della morte, e si potrebbe anche dire nella casa dei doganieri, visto che si tratta di quella casa in cui tutti alla fine dobbiamo pagare il dazio. La casa della morte, che poi è il vero senso del titolo[57].

Tutto si è fermato, ma tutto tende a ritornare mutato: la casa attende ma desolata un ritorno impossibile, il «riso di lei» non è più lieto e il pronostico del futuro (il «vago avvenir» leopardiano), cioè il «calcolo dei dadi», non torna. Difficile non ricordare qui il *Coup de dés* mallarmeano dove appunto alcun risultato ottenuto dal lancio dei dadi può abolire il Caso e il destino (qui luttuoso). Infine troviamo la «bussola» il cui magnete, nel mondo dei morti, non dà più indicazioni su alcun possibile orientamento.

Del resto, un «altro tempo» disturba il segnale della memoria, dove nella «tua memoria» del v. 11 si dovrà leggere «la mia memoria di te».

[57] La ricerca sulla reale casa dei doganieri ha dato esiti non definitivi. Pur considerando la citata dichiarazione di Montale sulla Casa dei doganieri distrutta quando lui aveva sei anni, Contorbia ha individuato l'edificio in questione in una piccola casa nella "zona dei Meschi" e ne ha fornito fotografia (F. CONTORBIA, *Eugenio Montale. Immagini di una vita*, Milano, Mondadori, 1996, p. 141). Tuttavia, dopo attente ricerche in loco, Zampa ha espresso seri dubbi su una possibile e univoca identificazione della Casa (in E. MONTALE, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. XXVIII-XXIX, n. 1). Da ultimo Zampese – citando anche Mengaldo (P. V. MENGALDO, *Titoli poetici novecenteschi*, ora in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi 1991, p. 19) e Giachery (E. GIACHERY, *Figure di Montale: l'ossimoro*, in *Per la lingua di Montale*, a cura di G. Savoca, Firenze, Olschki 1989, pp. 34-36) – ha suggerito di pensare al mondo della pittura e in particolare a una serie di dipinti ambientati in Normandia e dedicati nel 1882 da Monet a *La cabane des douaniers* (L. ZAMPESE, *"Desolata t'attende..." (La Casa dei doganieri di Montale)*, in «Per leggere», n. 17, autunno 2009, p. 198).

Secondo motivo: Annetta e il poeta sono i due capi d'un solo filo che li collega: «qual filo / unisce le nostre distanti esistenze» si poteva già leggere ai vv. 42-43 di *Lettera levantina*. E ancora: «il guindolo del Tempo / per noi dipanò un filo interminabile» (vv. 132-133). Ora il Tempo non dipana più quel filo, anzi lo addipana (immagine alternativa a quella del mitologico taglio in contaminazione col mito di Arianna)[58]. Il poeta – che è nel tempo – ne tiene ancora un capo mentre l'altro si è riavvolto nel nulla dell'altro tempo, nel tempo che annulla ogni tempo. Dopo la morte di Annetta, il filo sarà un filo puramente memoriale che allontanerà nella memoria del poeta la fanciulla e la sua casa mentre quella «banderuola» ch'è la sorte continuerà a stravolgere i destini degli uomini senz'alcuna pietà. (Qui l'immagine oggettiva non va riferita a un segnavento ma piuttosto a uno di quei cappucci per camini che ruotano in direzione del vento per meglio disperderne il fumo. Infatti, la «banderuola» è «affumicata»). Se il filo della memoria si riaggomitola, Annetta resta «sola», cioè isolata dal compagno a cui era collegata da quel filo. Resta sola, perde il filo e non può più esistere («respirare») dove siamo noi, cioè nell'«oscurità».

La strofa finale si apre però su un grido di stupore («Oh», v. 17): l'ultimo orizzonte (d'ascendenza leopardiana) non c'è, non c'è una fine perché la fine si sposta (fugge) con noi, o, il che è lo stesso, si sposta se noi lo vogliamo. Questo è forse il «varco», il passaggio salvifico, qui illuminato dalla luce fioca e vacillante («rara») d'una petroliera, mentre ancora terribile e minaccioso si sente il maroso frangersi sulla scogliera a precipizio. Il che conferma quell'oscillazione, così tipica in Montale, tra anelito metafisico e implacabile scepsi.

Gli ultimi due versi sentenziosi di questo testo vòlto al sublime richiamano la perentorietà dell'incipit, chiudendo così il testo in un ideale anello. Perciò la domanda retorica, classica in Montale, sarà: "chi è più vivo? I morti (eternati nella luce del ricordo) o i sedicenti vivi che vivono nell'oscurità?".

Il titolo di *Bassa marea* (datata dal poeta 1932) indica, more simbolico, la condizione in cui relitti umani (le «assorbite esistenze» del v. 12) affiorano

[58] Va ricordato che anche la Silvia leopardiana filava.

periodicamente dalle acque basse del ricordo come oggetti. Non a caso due sintagmi in rima che connotano il clima tonale di questo cupo testo sono «lugubre risucchio» (v. 11) e «negro vilucchio» (v. 13). Questo significato simbolico è convalidato anche da Vinicio Pacca[59] che, molto opportunamente, a proposito di *Bassa marea*, cita una prosa di Montale del 1951 intitolata *Il mistero del lago* in cui il poeta commentava il prosciugamento d'un laghetto tedesco che aveva fatto riaffiorare dei busti di Hitler.

Ci sono cose, dei luoghi, che sembrano fatti apposta per accarezzare un certo vago sentimento […] simile al "vivere provvisoriamente" di Schopenhauer. E penso soprattutto ai cassetti […] cassetti nei quali ristagna a lungo la vita passata rendendoci a intervalli, come il *residuo d'una bassa marea*, bottoni, fotografie, cinture, lettere…[60].

In *Bassa marea*, Annetta, presenza soffusa, è implicata dal verso «Non più quel tempo» (v. 5), quel tempo «d'allora», quando l'altalena oscillava sotto al pergolato. Il tempo, che «non s'arresta», confonde ora anche i ricordi dei luoghi e i luoghi dei ricordi. Ad esempio, luoghi ormai topici come la rupe (lo scoglio) dei doganieri. Ciò che emerge da questa «bassa marea» sono invece i detriti di esistenze dimenticate. Solo e unico, resiste all'erosione del tempo, e lotta, quel «negro vilucchio» (d'ascendenza pascoliana) che è il «tuo ricordo», che «s'attorce e si difende».

Eastbourne, edita in rivista nel 1937 ma con la data «1933 e 1935», indicata dal poeta[61], è il lascito poetico d'un viaggio fatto da Montale nell'agosto del 1933 nell'East Sussex, in Gran Bretagna, e precisamente a Eastbourne, una bella cittadina balneare sulla Manica.

Tra le immagini vive e presenti, torna anche – con versi dal sapore pascoliano e sempre al calar del sole – Annetta: «E vieni / tu pure voce prigioniera, sciolta / anima ch'è smarrita, / voce di sangue, persa e restituita / alla mia sera» (vv. 19-23). E

[59] V. PACCA, *Lettura di* Bassa marea, in *Paesaggio ligure e paesaggi interiori*, a cura di P. Polito e A. Zollino, Firenze, Olschki, 2011, pp. 249-57.
[60] E. MONTALE, *Prose e racconti*, a cura di M. Forti e L. Privitera, Milano, Mondadori, 1995, p. 879: miei i corsivi.
[61] Vd. *Varianti e autocommenti*, in E. MONTALE, *L'opera in versi*, op. cit., p. 922.

questa «voce» – scrive Montale a Guarnieri – «è il solito messaggio dell'assente-presente»[62]. Nella cornice d'una festa (l'*August Bank Holiday*, sorta di ferragosto britannico), anche la forza (quella memoriale sovrapposta a quella della festa) che aggrega vivi e morti, alberi e scogliere (e Annetta ha il suo scoglio, quello dei doganieri), tutto apparirà vano. Il Male vince sempre (v. 38) perché la ruota del destino, che ha strappato Annetta da ogni contatto, non si ferma: «Anche tu lo sapevi, luce-in-tenebra» (v. 39). Cioè hai provato su di te il trionfo della «ruota». L'epiteto evangelico «luce-in-tenebra» («*Et lux in tenebris lucet, et tenebrae eam non comprehenderunt*»: *Gv*, I, 5) non esprime tanto la luce che la fanciulla porta nelle Tenebre, quanto la luce che la sua assenza-presenza porta al poeta che vive nell'oscurità e nelle tenebre della vita. Ma forse, più semplicemente: Annetta è luce che vive nelle tenebre della propria accidia melanconica.

Nella sesta strofa della poesia, De Caro ha ritrovato anche la presenza di Clizia, sostenendo che qui le due ispiratrici montaliane «si con-fondono»[63]. La porta dell'albergo di cui parla il testo è una di quelle porte girevoli a scomparti vetrati. Sicché a una porta ne «risponde un'altra e le rivolge un raggio» (v. 26). In questo scambio di scomparti che si rifrangono vicendevolmente, De Caro ha acutamente visto la presenza di Clizia insieme a quella di Annetta. In fondo – aggiungerei – da una porta esce (senza esservi mai entrata) Annetta e dall'altra entra Clizia.

L'immagine finale è quella d'un tramonto (condensato nell'espressione «La plaga che brucia») dove Annetta scompare alla rinnovata coscienza della realtà circostante. La realtà, col suo male, vince sempre in Montale su qualsivoglia stato di grazia, sogno, fulmine, bagliore o strappo.

Punta del Mesco (1933) è titolo dai suoni così accattivanti e inusitati da far dimenticare che nella sua referenzialità toponomastica designa il promontorio che divide la baia di Monterosso da quella di Levanto. Senza che nulla sia mutato, il poeta rivede lo scenario marino di un'età passata che fu sua e di Annetta: le onde, le

---

[62] Ora in E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, op. cit., p. 1515.
[63] P. DE CARO, *Journey to Irma. Una approssimazione all'ispiratrice americana di Eugenio Montale*, Foggia, De Meo, 1999, p. 96.

barche e un sentiero che costeggiava il mare. Col loro affondare e riemergere dalle acque, le polene delle barche gli riportano a tratti alla memoria qualcosa di Annetta. Improvvisamente

Un trapano incide
il cuore sulla roccia – schianta attorno
più forte un rombo. Brancolo nel fumo, 20

Un candelotto di dinamite viene posto all'interno della roccia incisa dal trapano degli spaccapietre d'una cava. Schianto, rombo, fumo. La visibilità realistica della scena non deve offuscare il suo senso simbolico che ruota all'isotopia della parola «cuore»: quello della roccia e quello del poeta, inciso dal ricordo in un soprassalto emotivo che coincide anche con un istante di grazia. «Riappare» al davanzale il viso della fanciulla che illumina il mattino. Torna così – in analogia con l'esplosione – anche l'infanzia di lei «dilaniata dagli spari». Anche in *Lettera levantina* possiamo leggere: «Un giorno mi diceste della vostra infanzia / scorsa framezzo ai cani e alle civette / del padre cacciatore» (vv. 46-48). Qui, però, il riferimento non va (come spesso si legge) al padre di Annetta, ma a quello, cacciatore, di Bianca Clerici, amica del poeta e compagna dello scultore Francesco Messina. Lo ha provato Laura Barile che, a proposito della protagonista di *Lettera levantina*, ha anche scritto: «Annetta dunque, o Bianca? Tutte e due, forse: come di tanti materiali e di tante 'fonti', musicali, pittoriche, letterarie e filosofiche sono costituiti, risemantizzati, trasfigurati, altri nuclei ispiratori della poesia di Montale»[64].

[64] In E. MONTALE, *Lettere e poesie...*, op. cit., p. 25. *Lettera levantina* (con l'enigmatico titolo di «a - ») era stata spedita in manoscritto da Montale all'amica Bianca Clerici (ivi, pp. 82-86). Sulle identificazioni femminili di *Lettera levantina* e *Turbamenti* vd. anche N. SCAFFAI, *Montale e il libro di poesia (Ossi di seppia, Le occasioni, La bufera e altro)*, op. cit., p. 45 e C. RICCARDI, *Montale dietro le quinte. Fonti e poesie dagli* Ossi *alla* Bufera, Novara, Interlinea, 2014, pp. 16-18.

L'estate (1935) ricorda lateralmente la morte di Annetta come generica morte possibile dei giovanetti, sin dal suo esordio. Un esordio nel quale la lettura simbolistica dei versi è evidente:

L'ombra crociata del gheppio pare ignota
ai giovinetti arbusti quando rade fugace.
E la nube che vede? Ha tante facce 3
la polla schiusa.

La morte (il rapace a forma di croce) pare evento lontano ai giovanetti anche quando la sua «ombra» si avvicina rapida. Cosa vede la nube (simbolo della fanciulla morta) dall'alto del suo cielo? Forse nulla perché la vita («la polla schiusa») ha talmente tante facce, tante maschere, che è impossibile dar loro una fisionomia unitaria.

Annetta – giovinetto arbusto, pianta, erba, fronda, nube *etc*. –, ormai morta, torna qui al piede del poeta come «guizzo» (epiteto annettiano) d'una trota pescata e tirata a riva. Torna, recuperata nel ricordo e «controcorrente», cioè risalendo la corrente dalla morte alla vita. Ritorna anche nel mito di Aretusa, la ninfa casta inseguita da Alfeo, trasformata in fonte da Artemide e infine posseduta dal dio in una smagliante metamorfosi acquea. Variante, questa, del mito di Dafne che appartiene di diritto ad Annetta sin dai tempi di *Incontro* (1926).

Assieme alla «fanciulla morta» giungono anche i ricordi del tempo estivo monterossino: «l'omèro acceso» (non perché bruciato dal sole – si badi – ma perché sfiorato dalla mano di Annetta), il sasso indorato dalla luce, ma anche il volo a balzi e scatti («folle») della cavolaia. Immagine, questa, già riscontrata, della camminata di Annetta nonché della sua umoralità. Infine, la trappola del ragno qui sospesa su un ramo sovrastante le onde tumultuose del torrente. Ma il filo del ragno sarà anche quello della memoria tessuto dal poeta per intrappolare il passato (il «fil di ragno della memoria» di *Piccolo testamento* nella *Bufera*, al v. 22). Vi sono poi cose che si

compiono e altre (troppe) che rimangono "in completate", inesaudite, e non passano dal crivello dell'esistenza.

Il sentenzioso e celebre finale («Occorrono troppe vite per farne una») si riallaccia ai vv. 3-4 («Ha tante facce / la polla schiusa»): l'uomo ha troppe «vite», cioè troppe maschere, perché si riesca infine a ricomporle tutte in una sola, quella vera, autentica. L'uomo, diceva Shakespeare, è «maschera su maschera» e Montale, in una poesia tratta dal *Quaderno di quattro anni*, scrive: «Chissà se un giorno butteremo le maschere / che portiamo sul volto senza saperlo. / Per questo è tanto difficile identificare gli uomini che incontriamo» (vv. 1-4 di *Chissà se un giorno*…).

Nella prima strofa dell'*Orto* (1946) – in quell'*hortus conclusus* che è il reliquario o meglio la serra psichica delle meraviglie coltivate dal poeta – *visiting angel* è Clizia. Clizia, «messaggera» «prediletta del mio Dio (del tuo forse)» (vv. 1; 3), dice il poeta[65]. Una sintetica parafrasi fedele alla struttura sintattica delle prime due strofe del testo potrebbe essere la seguente: "Io non so, o Clizia, se […] il tuo 'piede attutito'(perché ormai lontano) […], non so se il tuo passo, che fa tremar le vene quando si avvicina al mio 'intrico' (stretta compresenza di più sentimenti), sia quello che mi ha raggiunto, che ho sentito in un'altra estate, in un altro tempo prima che il mio specchio (Annetta, anima gemella, dunque specchio) andasse in frantumi a causa di una folata radente contro l'alto picco del Mesco". La «folata / radente» e lo specchio infranto sono immagini che rimandano con ogni probabilità al distacco definitivo da Annetta. Dunque, non c'è sovrapposizione tra le due figure femminili, ma solo il dubbio, rivolto a Clizia, se vi sia o meno identità tra due visitazioni, tra due amori o forse tra due tracce (passi), segnate entrambe per il poeta dall'esperienza del distacco. Ipogeo testuale: il dolore di ora è identico al dolore di prima? Un dolore può farne dimenticare un altro?

[65] Potrebbe non trattarsi banalmente del Dio ebraico, considerato che Irma era seguace di un ebraismo eterodosso aperto a un sincretismo giudaico-cristiano di origine frankista (Vd. P. DE CARO, *Journey to Irma...*, op. cit., pp. 50-51).

La terza strofa e la quarta e ultima sono unicamente rivolte a Clizia nell'«ora della tortura e dei lamenti» (v. 27), cioè nel divampare della guerra e delle dittature razziste. *L'orto* appartiene non a caso alla *Bufera*.

Il fondale «sfuggevole» di *Due nel crepuscolo* – la cui prima stesura risale al 1926 ma che, dopo ampia revisione, fu edita nel 1943 in rivista e poi nella *Bufera e altro* (1956) in versione definitiva[66] – è quello che si vede da una veranda («belvedere») della villa del poeta. In una lettera a Contini del 7 maggio 1943, Montale parla di questa poesia come di «un pendant di *Dora Markus*»[67]. Il titolo, a dire di Montale, farebbe riferimento a *Two in the Campagna* di Robert Browning[68]. Suggerimento valido soprattutto per l'atmosfera metafisica che accomuna i due testi, entrambi in grado di cogliere nella dimensione privata di una relazione sentimentale incrinata e in una circostante natura inconsistente il ruolo drammatico del tempo e delle sue abrasioni[69].

In un «tardo ritorno» (ideale o reale, *peu importe*), il poeta e la donna si ritrovano a Monterosso nella luce d'un crepuscolo che coinvolge anche il loro rapporto. Sono ormai estranei l'uno all'altra.

Annetta non abbaglia più! Tra loro, come in un acquario (non più sul mare!) fluisce un «chiarore subacqueo» (v. 2) che deforma i visi e il panorama nella visione crepuscolare. I gesti di lei sembrano non appartenerle («Sta […], reciso / da te ogni gesto tuo», vv. 4-5) e tagliano un'aria, un'atmosfera, che «sigilla», cioè rinchiude definitivamente nel «torpore» i pesanti ricordi (i «massi» del v. 10)[70]. La dimensione connotativa – auratica direi – in questi versi va riconosciuta come dominante e del tutto impositiva nel registro dei *denotata* e dei significati.

Anche il poeta non riconosce come appartenenti a sé i gesti che vede estranei e spezzati come nell'immagine riflessa di uno specchio. La voce gli sembra provenire da un altro e cadere in un'aria che non la sostiene più. Un «potere», un sortilegio (il

---

[66] Vd. *Varianti e autocommenti*, in E. MONTALE, *L'opera in versi*, op. cit., pp. 950-54.
[67] Vd. *Varianti e autocommenti*, in E. MONTALE, *L'opera in versi*, op. cit., p. 954.
[68] Vd. *Varianti e autocommenti*, in E. MONTALE, *L'opera in versi*, op. cit., p. 854.
[69] Cfr. F. MONTESPERELLI, *Lettture parallele*, in «Sigma», a. XIII, n. 1, 1980, pp. 61-76.
[70] Cfr. i versi di Baudelaire «*Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs*» (*Le Cygne*, v. 32 da *Les Fleurs du Mal*). Il riferimento letterario non esclude la presenza reale dei «massi».

radicale mutamento delle cose di un tempo) grava su tutto e rende estranei contesto e gesti famigliari.

Improvvisamente il vento si risolleva e la luce artificiale illumina i porticcioli: «un soffio / risolleva le valli in un frenetico / moto e deriva dalle fronde un tinnulo / suono che si disperde / tra rapide fumate e i primi lumi / disegnano gli scali» (vv. 24-29). In prima stesura si leggeva «un soffio risolleva la vita»[71].

È il momento del prodigio, immancabile. Questa volta, però, il vento non risolleva che le valli: anche in presenza di vento, le parole non volano alate ma cadono leggere e il poeta mai come ora si sente diviso dalla donna (che non riconosce più o che forse non ha mai conosciuto veramente), mentre rimangono sulle maschere dei loro visi soltanto sorrisi sforzati.

Anche in *'Ezekiel saw the Wheel…'* (1946, poi nella *Bufera*), Clizia e Annetta sono compresenti. Il titolo è l'incipit d'uno *spiritual* che si riferisce a *Ezechiele* (I, 1-26): un luogo biblico che il testo di Montale segue da vicino, sovrapponendogli i propri significati. La mano del Signore su Ezechiele (*Ez*, I, 3) si trasforma, ad esempio, nella mano di Clizia ormai lontana.

«Ghermito m'hai dall'intrico / dell'edera, mano straniera?» (vv-1-2). Così il poeta domanda alla donna se la forza del suo ricordo (la mano) lo ha strappato o meno da quell'«intrico» rampicante (già incontrato nell'*Orto*) che per il poeta rappresenta l'intreccio di più sentimenti. Il contesto in cui si esercita la forza della mano di Clizia è quella del giardino della villa di Montale. L'atmosfera è cupa ma dentro alla «vasca» oscilla una bella «vena d'onice», sommersa dall'acqua, una specie di «stelo» sopravvissuto alla «burrasca». Burrasca che è la guerra ma anche la catastrofe della perdita di Clizia. Lo stelo sommerso ma ancora «visibile» sarà, invece, Annetta.

Dunque, la risposta all'iniziale domanda è no, anche perché la mano della forza memoriale si trasforma in quella di Annetta («si fece più diaccia», v. 7), ma poi si

[71] Vd. *Varianti e autocommenti*, in E. MONTALE, *L'opera in versi*, op. cit., p. 953.

sovrappone[72] nuovamente a quella di Clizia nel ricordo dei suoi capelli «troppo lisci»[73]. È poi la pioggia antidannunziana della «burrasca» (che corrisponde in Ezechiele al castigo di Dio per le colpe degli ebrei) quella che «fruga», che indaga quella traccia tenace che il poeta aveva seppellito sotto la sabbia per soffocare in cuore la propria ossessione («la tua voce», v. 16), cioè quella per Annetta, qui ricomparsa come destinataria del discorso. Il «breve / cerchio che tutto trasforma» (vv. 17-18)[74] sarà qui quello dell'oblio riparatore dove il poeta vorrebbe spingere il ricordo di Annetta.

La pioggia «fruga» ma anche «raspa» (vv. 19 e sgg.), riportando alla memoria l'essenza, la scheggia della «croce» di Annetta, il suo dramma. Le immagini sono chiare e allusive alla forma di melanconica apatia che caratterizzava la fanciulla. Ciò che di lei la pioggia porta allo scoperto (cioè fa ricordare) sono, insieme al suo «passo felpato» (che si è però inciso nella memoria), anche le travi schiantatesi cioè i registri del desiderio e della vita crollati. Quando minacciosa arriva la Ruota del destino che tutto schiaccia, compare infine il sorriso della morte (vv. 24-25) che si frappone tra il poeta e Annetta. La bella immagine finale (i petali del pesco diventati sangue, che cadono come pioggia) ricoinvolge Clizia e il dolore per lei, dato che cade sul poeta anche quell'artiglio che lo ghermiva sin dai primi versi.

Anna degli Uberti muore nel 1959. Montale a questo punto decide di chiudere la «partita interrotta» con un testo che è un capolavoro di poesia e di autoironia (tragica); due cose che non è facile mettere insieme. La poesia, che appartiene a *Satura* (1962), s'intitola *Botta e risposta I* e risale al 1961, cioè a circa due anni dopo la morte di Anna. Va detto subito che, negli anni seguenti, Montale scriverà ancora molte poesie in cui saranno presenti sia Annetta sia gli «inganni mondani» da lui creati per lei.

---

[72] Cfr. E. TATASCIORE, *Tra ciclo di Arletta e romanzo cliziano per "Ezekiel saw the Wheel…"*, op. cit.
[73] Annetta aveva i capelli crespi, pur se bagnati dalla pioggia.
[74] Che corrisponde alla Ruota del carro di Dio in Ezechiele (*Ez.*, I, 15).

La prima parte di *Botta e risposta I* è in forma epistolare ed è la donna a scrivere per prima ad Arsenio, dall'oltretomba. Viene qui ripreso (siamo in *Satura*) il genere classicistico delle *Heroides* ovidiane, in cui le eroine del mito scrivevano dall'Ade spendide e disperate lettere ai loro amanti.

"Arsenio" (lei mi scrive), "io qui 'asolante'
tra i miei tetri cipressi penso che
sia ora di sospendere la tanto
da te per me voluta sospensione
d'ogni inganno mondano; che sia tempo 5
di spiegare le vele e di sospendere
l'*epoché*.

Non dire che la stagione è nera ed anche le tortore
con le tremule ali sono volate al sud.
Vivere di memorie non posso più. 10
Meglio il morso del ghiaccio che il tuo torpore
di sonnambulo, o tardi risvegliato."

(lettera da Asolo)

"Io qui tra i miei tetri cipressi, cioè nell'oltretomba, ma ancora 'asolante' *malgré moi* (perché tu, nei tuoi versi mi hai tenuto e mi tieni in tale condizione), penso che" *etc*. Così sembra dire ad Arsenio la scrivente, alludendo al fatto di essere sempre stata oggetto d'un amore astratto, contemplativo e platonico. L'amore di cui appunto si discetta negli *Asolani* del Bembo. Si ricordi che, nelle amanti infelici cantate da Rilke, Montale ammirava proprio il loro «amore divino»[75]. Perché la neoformazione «asolante» non fosse fraintesa, Montale ha poi aggiunto nel finale «(lettera da Asolo)».

Ciò premesso, dall'Ade Annetta[76] ritiene che sia ormai il momento che Arsenio sospenda la propria ambiguità, il proprio dire e non dire, sospenda cioè quegli «inganni mondani» voluti per lei e da lui disseminati nel corso di tutta la sua opera. Insomma – conclude rivolta al destinatario –, «è ora di sospendere la tua 'sospensione

[75] E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, op. cit., p. 1422.
[76] Cfr. P. DE CARO, *Anna degli Uberti...*, op. cit., p. 128.

del giudizio' circa la mia esistenza o non esistenza e andare avanti. Ormai son morta davvero!».

Nella seconda strofa, la scrivente dà ad Arsenio anche dei consigli su cosa non è più il caso di dire, ragion per cui questa poesia è stata interpretata in chiave metapoetica. Versi crepuscolari come «la stagione è nera» e «le tortore con tremule ali sono volate al sud», ad esempio, non devono più essere scritti. Del resto, la Musa non ne può più di vivere di memorie. Giusto il monito di *Voce giunta con le folaghe*: «Memoria / non è peccato fin che giova. Dopo / è letargo di talpe, abiezione // che funghisce su di sé» (vv. 42-45). "Dunque smetti di parlare di me – è come se dicesse Annetta – e vai avanti". Il finale, gnomico, è brusco: "meglio il ghiaccio della morte piuttosto che il tuo 'torpore'". Il torpore di chi troppo tardi ha capito le ragioni di un rifiuto.

Il «ghiaccio» e la morte di questi versi potrebbero però avere anche un'interpretazione riferibile ad Annetta, diciamo, viva. Viva ma morta nel suo ghiaccio di melanconica, nella sua accidiosa e radicale distanza dai registri della vita e del desiderio, affogata nel suo lago d'indifferenza. "Chi un tempo – potrebbe voler dire Annetta – ha pensato che tra il proprio *torpore* e il mio *ghiaccio* si delineasse il sogno di due affinità elettive, chi ha creduto alla favola amorosa delle due bestiole ferite dalla vita e a quella delle due 'inesistenze'… ebbene si è sbagliato di grosso! Ho sempre preferito il mio estremo alla sua via di mezzo. Tardi, troppo tardi, il 'tardi risvegliato' ha capito l'equivoco".

Ma Annetta potrebbe anche esprimersi con le parole dell'*Apocalisse*, dove Cristo ammonisce così per bocca di Giovanni (3, 15-16): «Mi è nota la tua condotta: non sei né freddo né caldo! Ma poiché sei tiepido, cioè né caldo né freddo, sono sul punto di vomitarti dalla mia bocca». Per i Padri della Chiesa il «*torpor circa praecepta*» era una delle sei terribili figlie dell'*acedia*. Si veda in tal senso anche l'autoritratto presente in *Arsenio* nonché i versi *confessional* dell'*Immane farsa umana* (1976): «Mi sono rifugiato nella zona intermedia / che può chiamarsi inedia accidia o altro» (vv. 5-6).

Nella seconda parte di *Botta risposta I*, le articolate, note, attenuanti che il poeta adduce in forma di risposta sono condensate negli ultimi sei versi:

(Penso
che forse non mi leggi più. Ma ora
tu sai tutto di me,
della mia prigionia e del mio dopo;
ora sai che non può nascere l'aquila
dal topo).

Annetta prosegue ancora la propria vita poetica nel *Diario postumo*. Si deve a Vinicio Pacca la dimostrazione, basata su un preciso confronto intertestuale, che la poesia intitolata *La foce*[77] va riferita sin dal titolo proprio ad Annetta[78].

Vita e morte di Annetta nei testi del Diario del '71 e del '72, *nel* Quaderno di quattro anni *e in* Altri versi

Vediamo ora la nostra musa nei testi tardi di Montale che spesso (talvolta a guisa di autocommento) risultano in dialogo retrospettivo con la nostra figura femminile. Il mito di Annetta, sviluppato nei testi delle raccolte maggiori, diventa qui (con i dettagli narrativi d'una vita in un'altra vita) un mito autocosciente, consapevole della sua dimensione storica. E perciò perde drammaticità:

a) «Perdona Annetta se dove tu sei / (non certo tra di noi, i sedicenti /vivi) poco ti giunge il mio ricordo» (da *Annetta*, vv. 1-3);
b) «Ma allora eri già morta / e non ho mai saputo dove e come. / Oggi penso che tu sei stata un genio di pura inesistenza» (Ivi, vv. 39-41);

[77] E. MONTALE, *Diario postumo. 66 poesie e altre*, a cura di A. Cima con app. cr. di R. Bettarini, Milano, Mondadori, 1996, p. 10.
[78] V. PACCA, *"La foce del Bisagno": un'immagine montaliana*, in «Rivista di Letteratura Italiana», a. XII, n. 2-3, 1994, pp. 429-40.

c) «nessuno potrà dirti chi sei, chi eri, / se fosti viva o morta, se hai saputo / che il vero e il falso sono il retto e il verso / della stessa medaglia» (da *Il frullato*, vv. 20-23;

d) «Non so perché il mio ricordo ti lega / al lago di Annecy / che visitai qualche anno prima della tua morte. […] tu stessa / m'hai certo seppellito e non l'hai saputo./ Ora risorgi viva e non ci sei» (*Il lago di Annecy*, vv. 1-3; 7-9). Osserva Tassoni[79] che, siccome Montale visitò il lago di Annecy non prima del 1947 – come si evince da una delle sue prose elvetiche[80] – se ne deduce che, in contraddizione con altri suoi testi, il poeta nel 1947 considerava nella sua poesia Annetta ancora in vita.

e) «Allora non pensai al nobiliare ostello [si tratta del collegio dove Annetta fece un corso di perfezionamento in francese. Lo rivela la lezione poi rifiutata d'un dattiloscritto: «regale collegio»][81] / che t'ha ospitata *prima che la casa / dei doganieri fosse sorta*, quasi / come una rupe del ricordo. Era una / storia più tua che mia e non l'ho mai saputa» (*Ancora ad Annecy*, vv. 7-11)[82]. A questo punto è decisivo osservare che "la casa dei doganieri" di cui si fa menzione qui non è l'edificio reale (distrutto, a dire di Montale, nel 1902) ma è la poesia che porta quel titolo. Annetta frequenta il suo corso di lingue nel 1922, dunque prima che *La casa dei doganieri* (intesa come testo) fosse, nel 1930, "sorta" e cioè edita. La poesia, dunque, non mente ma confonde mirabilmente il piano reale con quello della letteratura;

f) «Non so se nel collège di Annecy / qualcuno abbia esclamato vedendoti e parlandoti / con meraviglia Ah! E fu d'allora / che persi le tue tracce. Dopo anni seppi / il peggio. Dissi Ah!» (da *Ah!*, vv. 4-8);

g) «Suppongo che tu sia passata / senza lasciare tracce. Sono certo / che il tuo nome era scritto altrove, non so dove. […] (farebbe ridere / anche te dove sei,

---

[79] L. TASSONI, *La scrittura dell'immagine*, in «Nuova Corvina», n. 4, 1998, p. 213.
[80] E. MONTALE, *Ventidue prose elvetiche*, a cura di F. Soldini, Milano, Scheiwiller, 1994, p. 35.
[81] Vd. *Varianti e autocommenti*, in E. MONTALE, *L'opera in versi*, op. cit., p. 1094.
[82] Mio il corsivo. In base a questi versi si potrebbe ipotizzare che un edificio chiamato "casa dei doganieri" sia davvero esistito ma che il suo nome non provenisse dalla sua funzione ma solo dal gergo dei ragazzi e in particolare da Annetta. Vd. la nota n. 57.

se ancora sei)» (*Quella del faro*, vv. 1-3; 7-8). Il faro è uno degli emblemi montaliani più presenti nel blasone di Annetta;

h) infatti in *Se al più si oppone il meno*…, possiamo leggere: «E proprio in quel momento / brillò, si spense, ribrillò una luce / sull'opposta costiera. […] 'Perché ti meravigli [è Annetta che parla] se ti dico che tutte / le capinere hanno breve suono e sorte. […] Se somigliano a me sono contate / le mie ore o i miei giorni' / (E fu poi vero)» (vv. 4-6; vv. 9- 14);

i) Montale ha spiegato che Annetta sapeva imitare il verso della capinera talmente bene che si poteva scambiarla per l'uccello[83]. Da qui alcune poesie dove la capinera s'identifica nella fanciulla: «La capinera non fu uccisa / da un cacciatore ch'io sappia. /Morì forse nel mezzo d'un mattino. E non n'ebbi / mai notizia. Suppongo che di me / abbia perduto anche il ricordo» (*La capinera non fu uccisa,* vv. 1-5);

j) «Quando la capinera fu assunta in cielo / (qualcuno sostiene che il fatto / era scritto nel giorno della sua nascita)…» (*Quando la capinera*… vv. 1-3);

k) «Verità indiscutibile [quella del suono del big bang giunto a noi solo dopo milioni di anni] / che ci riempie di letizia / fatta eccezione per te mia capinera / che avevi stretto col tempo / un patto d'inimicizia / e l'hai rispettato» (*Il big bang dovette produrre*, vv. 6-11);

l) «L'istantanea non era di grande pregio: / un volto in primo piano, un arruffio di capelli. / Non si è saputo più nulla di te e neppure ho chiesto / possibili improbabili informazioni» (*I ripostigli*, vv. 9-12). Si tratta di quella "fotografia" di Annetta che Montale dice a Domenico Porzio di aver ricevuto da lei nel giorno della sua visita romana[84];

m) *Cara agli dei* è un titolo che da solo, senza che il contenuto del testo vi faccia riferimento, ci comunica la morte di Annetta presupponendo il noto adagio «Muor giovane, colui ch'al cielo è caro»;

[83] G. NASCIMBENI, *Montale. Biografia di un poeta,* op. cit., p. 141.
[84] D. PORZIO, *Montale in canzoniere*, op. cit, p. 18.

n) «tu / che della vita sapesti solo l'alba» sono i crepuscolari versi (13-14) di *Tempo e tempi II*;

o) «non c'è depositaria del mio cuore / che non sia nella bara. Se il suo nome / fosse un nome o più nomi non conta nulla / per chi è rimasto fuori, ma per poco, / della divina inesistenza» (*Domande senza risposta*, vv. 24-28). Una o molteplice, la figura femminile in Montale è in linea tendenziale sempre "morta", indipendentemente dall'anagrafe. Morta in quanto trascesa dalla realtà nel mito poetico ma morta anche in quanto cristallizzata nei travasi segreti ai quali il poeta l'ha legata a sé. Per Montale non c'è ricordo più perfetto della "cosa" morta, la "cosa" che non è più intaccabile da nulla. Lo vedremo bene più oltre in una sua considerazione sulla Beatrice della *Vita nuova*;

p) In una lettera a Irma Brandeis del 15 gennaio del 1935 e in risposta ad una sua «furiosa predica» (Irma non gradiva che nei *Mottetti* vi fossero sovrapposizioni con altre donne), Montale scrive precisando quella che chiama la "genesi dei Mottetti", in particolare quella dei primi tre mottetti delle future *Occasioni*, tutti già editi in rivista nel 1934: «about la genesi dei Mottetti. Ecco: i famigerati Mottetti furono scritti *prima* di avere conosciuta I. B. Di quella redazione sopravvisse solo il Mottetto 3°; nel Mottetto n.° 2 l'immagine di I. B. (abitante in Costa San Giorgio) andò a coincidere con M[aria] R[osa] S[olari], nata a Genova, 'città di S. Giorgio e del Drago'. La fedeltà immortale è dedicata al simbolo di S. Giorgio ('Imprimerli potessi etc.', i segni di S. Giorgio) piuttosto che a una donna; ma siccome il verso fu scritto *after* having met I. B. è probabile che ti appartenga anche il senso specifico. Il 1° Mottetto è invece interamente tuo e a Sottoripa noi abbiamo consumato 'l'ultima cena' (dalla Carlotta)[85].

Dunque, prima della pubblicazione in rivista – è lo stesso Montale a dircelo – il secondo mottetto (*Molti anni*…), che era stato scritto prima della conoscenza di Irma,

[85] E. MONTALE, *Lettere a Clizia*, a cura di R. Bettarini, G. Manghetti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2006, p. 122. Corsivi dell'autore.

è stato parzialmente riscritto. Nel processo di riscrittura (dice sempre Montale) in questo mottetto n. 2 le immagini femminili di Maria Rosa Solari e quella di Irma Brandeis sono venute a coincidere soprattutto a causa di un verso scritto dopo la conoscenza con Clizia. Ovviamente l'iniziale immagine riferibile alla Solari resta dominante. Il primo mottetto (*Lo sai: debbo riperderti…*), invece, è "interamente" riferibile a Clizia mentre nel terzo (*Brina sui vetri…*) – rimasto inalterato, a dire di Montale, rispetto alla sua prima redazione – il *tu* è riferibile certamente a Maria Rosa Solari[86].

Ho riportato questi dati che non riguardano Annetta, soltanto per mostrare come il poeta confondesse, sovrapponesse e anche rendesse intercambiabili le figure femminili dei suoi testi in un gioco letterario che, in realtà, rivela una poetica e una linea del sentimento poetico estremamente precisa. Una linea che andrà disvelata.

Il punto fuori dalla pagina. Per una sintesi

Quasi un romanzo, o meglio i frammenti di un impossibile romanzo d'amore. Questo è ciò che residua superficialmente da Annetta, intesa come avventura stilistica. Eppure (lo abbiamo visto), all'interno delle raccolte poetiche di Montale, è possibile individuare per questo personaggio una pur minima articolazione narrativa.

Da questo punto di vista, il riferimento letterario più evidente non va a Dante ma al *Canzoniere* del Petrarca[87]. Laura, come Annetta, è infatti un'ampia costruzione poetica in vita e in morte e, come accade per Laura, Montale ci restituisce di Annetta un paradossale romanzo autobiografico che risulta impossibile perché composto da irrelati frammenti. *Fragmenta* che sono al tempo stesso quelli che compongono la storia del personaggio e quelli che riguardano l'anima del poeta. Tuttavia, se Laura è "idealizzata" nel senso più alto del termine, Annetta («messaggero muto») non porterà mai alcun messaggio trascendente, se non quelli della sua semplice parusia

[86] Vd. F. BAUSI, *Verità biografica e verità poetica nei* Mottetti, in *Interazioni montaliane*, a cura di S. Chessa e M. Tortora, in «Ellisse: studi storici di letteratura italiana», a. VII, 2012, p. 73, n. 45.
[87] Sul petrarchismo in Montale, vd. G. SAVOCA, *Parole di Ungaretti e di Montale*, Roma, Bonacci, 1993, pp. 61-80.

che poi, genialmente, coincide con la sua assenza. La figura femminile in Montale, come s'è visto, è sempre una costruzione letteraria e mai biografistica. Tuttavia la donna o le donne che stanno all'origine di tale costruzione non sono mai "donne ideali" e appartengono invece a una realtà ben determinata.

Annetta è sempre la non presente, è sempre qualcosa che *è* in quanto manca, è la casella vuota che pone la struttura (della poesia montaliana) e perciò non possiede assegnazione, manca al suo posto perché è lei che assegna i posti. Sta fuori dalla struttura perché la determina. È l'assoluto del ricordo che organizza e pone tutti i ricordi possibili. È la "foce" dei ricordi. È il presupposto che determina il sistema e che perciò non può rientrare nel sistema. È il punto fuori dalla pagina.

La linea di Annetta è stata tracciata da Montale ma non inventata: non del tutto. Sentiero interrotto non per una fine ma per un perdersi delle tracce, diventate prima labili e incerte e poi invisibili, Annetta è stata disegnata da Montale su una mappa cifrata come quella del tesoro. Un tesoro a cui non si arriva mai, che forse non c'è o non c'è mai stato, e che comunque non si trova in alcun territorio, anche se è segnato sulle mappe. Il problema è che le mappe non finiscono mai. Ne vengono pubblicate sempre di nuove, nuovamente aggiornate, e l'esploratore fatica, spesso girando a vuoto, anche perché persegue una logica aristotelica e una geometria euclidea, laddove il poeta segue una logica *fuzzy* (la logica degli insiemi dai «contorni indistinti»)[88] e ama gli universi a più dimensioni delle geometrie non euclidee. Per Montale le rette parallele s'incrociano spesso e tra il falso (0) e il vero (1) vi sono diversi valori intermedi in un continuo di sfumature di verità.

Riferendosi alla "visitatrice perigliosa" di *Giorno e notte* (appartenente alla *Bufera*), che pure non è Annetta, ma estendendo il discorso in senso generale a tutte le donne da lui cantate, Montale ha infatti scritto:

---

[88] La logica *fuzzy* è quella logica che studia gli insiemi dai contorni indistinti. Concetti come "vecchio", "giovane", "poco", "abbastanza" ecc. non sono ben definiti e a proposizioni che li contengano (oggetto della logica *fuzzy*) si può attribuire un grado di verità o valore di appartenenza diverso da 0 e 1 ma compreso tra loro. In chiave divulgativa, sulla logica *fuzzy* vd. almeno A. SANGALLI, *L'importanza di essere fuzzy. Matematica e computer*, tr. it. di L. Servidei, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 19-33, e B. KOSKO, *Il fuzzy-pensiero. Teoria e applicazioni della logica fuzzy* (1993), tr. it. di A. Lupoli, Milano, Baldini & Castoldi, 2000.

Certo, in origine, donna reale; ma qui e altrove, anzi dovunque, *visiting angel*, poco o punto materiale. […] In sé la visitatrice non può tornare in carne e ossa, ha da tempo cessato di esistere come tale. *Forse è morta da tempo, forse morirà altrove in quell'istante*. […] se angelo è, mantiene tutti gli attributi terrestri, non è ancora riuscita a disincarnarsi […]. Tuttavia è già *fuori*, mentre noi siamo *dentro*. Era *dentro* anche lei[89].

In un insieme *fuzzy* un oggetto può essere contemporaneamente dentro e fuori. Un buon esempio potrebbe essere appunto la condizione esistenziale di Annetta: viva, morta, vissuta ma morta, morta ma più "viva" dei vivi. Comunque, diciamo morta in generale, a leggere i testi. Innominata, con una sola eccezione, ma spesso presente nella sua assenza tenebrosamente brillante.

Ad un certo punto del suo lavoro poetico, Montale deve aver lottato per opporre al proprio dolore la finzione poetica e formale (unica strenua difesa) ma deve essere rimasto prigioniero del proprio mito. Lo dico considerando l'intenzionale confusione presente nelle dichiarazioni pubbliche su Annetta che si sono incrociate con gli sviluppi poetici dei testi. Fuorviati dallo stesso Montale, si è parlato di "depistaggio". Verifichiamo.

Sulle reazioni di Montale alle interrogazioni degli esegeti, Contini e Bettarini (curatori dell'edizione critica montaliana) hanno scritto: «sempre compiacente, [il poeta] volta a volta, è stato illuminante, quasi rispondesse a un'intervista non reale ma '*immaginaria*', […] ed elusivo o silenzioso. In qualche caso avrà anche voluto proteggere la sua parte di oscurità […] ma non si può del tutto escludere un suo stato di *procurato oblio* o perfino, ormai, di sincera ignoranza»[90].

Credo che quello di Montale (proprio ammettendo la compartecipazione di uno stato di "procurato oblio") non sia stato un depistaggio, ma una specie di disegno volto non ad ingannare (o a depistare) i lettori ma, al contrario, a comunicare loro un preciso sentimento del tempo. Un tempo che ha invertito la sua freccia: il mito creato sulla pagina, dalla pagina, è ritornato sull'autore creando la sua *vera* vita,

[89] In E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, op. cit., p. 1498. Miei i corsivi.
[90] In E. MONTALE, *L'opera in versi*, op. cit., p. 831. Miei i corsivi. Vd. al riguardo anche F. CASTELLANO, *Eugenio Montale* par lui-même. *Interviste, confessioni, autocommenti 1920-1981*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2016.

impossessandosi di lui, fagocitandolo e rendendo a lui stesso incerti e ambigui i confini tra immaginazione e realtà, tra prima e dopo e tra vita e morte. Montale ha così pazientemente molato dei magici cristalli trasparenti i cui confini ha reso invisibili e di cui non si può più dire cosa sia dentro e cosa sia fuori. Sono i suoi insiemi *fuzzy* dai contorni indistinti.

In senso generale, la funzione Annetta nel sistema poetico di Montale deve essere dunque considerata di natura *glocal*. In virtù d'una estesa rete di collegamenti (sintagmi, emblemi, simboli) e interazioni a lunga distanza, questa funzione risulta operante sia sul *locale* di un testo, sia sul *globale* di una o più raccolte poetiche o addirittura dell'intera opera. Ogni canzoniere montaliano tende infatti a proiettarsi nel successivo perché Annetta, personaggio ricorrente, vi getta le proprie immancabili proiezioni. Insomma (lo abbiamo visto), Annetta collega vari testi e li fa parlare tra loro. Uno spiega l'altro oppure porta più in là il discorso, inserendo nuovi dati. Nuovi dati che, a loro volta, *à rebours*, spiegano testi precedenti, anticipando i successivi. Naturalmente, come s'è visto, non vi è mai un romanzo in versi ma solo le lacerazioni e i frammenti di un (impossibile) romanzo.

In senso particolare, le funzioni di Annetta sono molteplici: «In te converge, ignara – leggiamo in *Stanze* (vv. 21-22) –, una raggèra / di fili». La prima di queste funzioni è quella di attrazione gravitazionale dei testi di una raccolta o di alcune raccolte. Tutto, o molto, con minima o massima forza, gravita verso Annetta, converge verso di lei. Annetta è un centro di gravità permanente. Una poesia nata per parlare d'altro, a un certo punto, viene attratta da lei e tutto il suo discorso viene assorbito e fagocitato.

Un'altra funzione è quella che consiste nel rappresentare quel paradossale oggetto che Lacan chiama l*'objet a*. Oggetto irreale (attivo solo nei suoi travestimenti), nato nello spazio in cui la domanda umana rimane inevasa, l'*objet a* si pone come la condizione di possibilità del desiderio, essendo esso stesso deputato a mantenere il soggetto nella sua originaria "mancanza".

Più localmente, Annetta richiama quasi sempre il paradiso perduto della giovinezza, i luoghi e i paesaggi d'una felicità mancata e ciò trascina con sé il ritorno, anzi l'eterno ritorno del tempo[91]. Annetta, la sempre morta, ha infine la funzione di proiettare l'ombra della morte, l'ombra del gheppio, in tutti i testi dove compare e in tutti i contesti.

Montale non "convoca" quasi mai la figura femminile, ma ne subisce piuttosto la "visitazione", un'intrusione esterna scatenata dalle cose nell'inordinata logica del mondo. Annetta non arriva, irrompe. Si tratta di un'irruzione formalmente controllata, spesso velata, conciliata dal ritmo poetico, ma pur sempre un agente caotico, un elemento perturbatore della stasi divina. Così Annetta è anche qualcosa che esce dal testo, lo buca, rimandando a un dolore che non riguarda più il poeta ma che il poeta deve comprendere (nel testo) senza poter capire (nella vita). Il fatto è che Montale conosce bene il pericolo della melanconia depressiva intesa come forma patologica, ma non riesce del tutto a separarla dalla melanconia poetica, cioè da quello speciale rapporto col mondo e con l'oggetto perduto che caratterizza l'essenza stessa della lirica. Insomma, su Annetta Montale non riesce a riversare la "propria" melanconia per il semplice fatto che semmai accade il contrario, anche se si tratta di due melanconie molto diverse.

Annetta nega così non solo la dimensione crepuscolare nella quale dovrebbe essere cantata, ma anche la Stoà a cui il poeta s'aggrappa invano e la sua "Indifferenza" non è più "divina" ma semplicemente tragica! Annetta è davvero il punto fuori dalla pagina di Montale ed è per questo che ritorna.

Annetta è luce ma anche punto atono del faro. Annetta è il bagliore euforico che presto si spegne nell'oscurità d'una disforia paralizzante. Annetta è la capinera che viene uccisa, vinta dalla vita. Annetta è febbre ma soprattutto ghiaccio, glaciazione di sé e del mondo. Annetta è la farfalla dal teschio umano e dalle ali pazze che alla luce si brucia. Annetta è luce nelle tenebre. Annetta è la melanconica che è morta e non riesce a morire. Annetta, non "morta per il poeta", è "morta per se

[91] Illuminanti considerazioni sul rapporto tra Montale e Nietzsche sono in M. TORTORA, *Vivere la propria contraddizione. Immanenza e trascendenza in* Ossi di seppia *di Montale*, Pisa, Pacini, 2015, pp. 121-31.

stessa”. Morta al mondo e *revenant* per Montale e per grazia ricevuta: la nostra, di noi lettori.

La goccia di veleno che intorbida questo *amor de lohn* e lo nutre novecentescamente sarà proprio l’avvertita presenza in Annetta d’una forma glaciale di accidia melanconiosa e mortifera. Una “cosa” da cui il poeta e il suo dolore cadono fuori.

Annetta – lo abbiamo visto – è una delle pochissime figure femminili che Montale accenna a giudicare. Solitamente, invece, preferisce farsi giudicare. Si pensi a certe critiche di Clizia in molti testi poetici, ma anche alla stessa Annetta “asolante”. In genere, il poeta si fa maltrattare senza reagire, accettando critiche che in fondo ritiene giustificate. Qualche volta assume una dignitosa difesa, che non nega le sue responsabilità ma chiede le circostanze attenuanti. Clizia non viene mai criticata, neanche larvatamente. Invece Annetta sì, e credo che ciò dipenda dal fatto che la sua forma melanconico-depressiva, che il poeta ha intuito senza aver “compreso”, non si adatti bene nella casella poetica del grande amore infelice. È per questo che viene scelta la carta definitiva della morte. Ciò risolto, dal buio che tutto annulla (anche il gelo della melanconia), il poeta può permettersi di cantarla, anche se, di necessità, questa “morte” rimarrà sempre un po’ ambigua. Del resto, Annetta non è neanche un vero *fantasma* poetico né un’idealizzata Laura perché è storicamente esistita Anna degli Uberti, che ha incrociato la vita del poeta e può e dev’essere sovrapposta a lei come in un ricalco slabbrato, a garanzia di quella realtà di cui Montale ha sempre diffidato ma da cui non ha mai voluto allontanarsi. Annetta, però, non è neanche una *realtà* perché la sua avventura stilistica è stata consapevolmente allontanata e distratta dalla verità storica, a cominciare dalla sua morte fittizia. Non bagliore di verità periclitante come Clizia, ma luce buia, assolutamente non crepuscolare, messaggero muto, buco nero d’una astrologia maligna che attrae a sé anche la luce che emana.

In questo sinistro fascino, da questa attrazione permanente, con la morte (fittizia) di Annetta Montale ha potuto costruire su di lei un *mito chiuso*, perfetto e

illimitato perché interno agli sponsali rigidi della morte. Di lei – storia non essendoci stata – il poeta ha potuto dire ciò che voleva. Non di Clizia, storia ferita, *mito aperto* e limitato dallo scorrere della vita reale e del tempo, contraltare dialettico, altro polo. Clizia è nella Storia e infatti nel momento del secondo conflitto mondiale, a Finisterre, il poeta può provare un moto di vergogna per il dolore che prova: «Oh ch'io non oda / nulla di te, ch'io fugga dal bagliore / dei tuoi cigli. Ben altro è sulla terra», leggiamo in *Su una lettera non scritta* ai vv. 5-7. Annetta invece è la "fuori dalla Storia" e mai Montale avrebbe potuto scrivere questi versi per lei.

Se Clizia è la Beatrice salvifica della *Commedia*, Annetta sarà la Beatrice della *Vita nuova* di cui Montale, alludendo alla sua "breve vita" e alla sua "morte", ha scritto: «La fortuna ha protetto la *misteriosa fanciulla* impedendo che molti fatti della sua vita siano giunti sino a noi: *essa può così restare come l'immagine di una perfezione assoluta*»[92]. Difficile non pensare ad Annetta.

Eterna, "perfetta" e in-finibile, la sempre-fanciulla ha dunque vissuto nei versi di Montale, come un'ontologia incerta, una partita senza finale, una partita finita ancor prima di cominciare, un *prima* senza *dopo*, un *accanto* senza *dove*. Quando era, non voleva (essere) e quando avrebbe voluto (essere), non era: voluta e disvoluta. La sua vita è così trascorsa nei bordi sottili che separano la vita dalla morte, negli interstizi di un regno fatato dove la morte, ultimo orizzonte in fuga dell'uomo, è stata anticipata come l'unica esistenza possibile, l'unico varco, l'unica luce. Una luce in fuga, un punto fuori dalla pagina, da dove il poeta ha potuto infine cantarla, senza raggiungerla.

Giovanni Palmieri

Bibliografia

Antonella AMATO, *Il balcone di Eugenio Montale*, in «Per leggere», n. 10, 2006, pp. 67-88;
Francesco BAUSI, *Verità biografica e verità poetica nei* Mottetti, in *Interazioni montaliane*, a cura di Silvia Chessa e Massimiliano Tortora, in «L'Ellisse: studi storici di letteratura italiana», a. VII, 2012, pp. 63-102;
Roberto BAZLEN, *Scritti*, a cura di Roberto Calasso, Milano, Adelphi, 1984;

[92] E. MONTALE, *Sulla poesia*, op. cit., p. 21. Miei i corsivi.

Rosanna BETTARINI, *Appunti sul "Taccuino" del 1926 di Eugenio Montale*, in «Studi di Filologia Italiana», a. XXXVI, 1978, pp. 457-512;
Luigi BLASUCCI, *Gli oggetti di Montale*, Bologna, il Mulino, 2002;
Ettore BONORA, *Anelli del ciclo di Arletta nelle "Occasioni"*, in ID., *Le metafore del vero. Saggio sulle "Occasioni" di Eugenio Montale*, Roma, Bonacci, 1981, pp. 9-38;
Francesca CASTELLANO, *Eugenio Montale* par lui-même. *Interviste, confessioni, autocommenti 1920-1981*, Firenze, Società editrice Fiorentina, 2016;
Marcello CICCUTO, *Una giunta alle gambe di Dora Markus (1938)*, in «Letteratura & Arte», n. 7, 2009, pp. 235-36;
ID., *Rifare Poussin d'après nature. Montale e l'arte nel nostro tempo*, Torino, Aragno, 2019;
Massimo COLELLA, *"Ti trasformasti in Dafne":* mythos *ovidiano e metamorfosi nella poesia di Montale*, in «Italica», vol. 69, n. 1, 2019, pp. 21-53;
Gianfranco CONTINI, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1974;
Franco CONTORBIA, *Eugenio Montale. Immagini di una vita*, Milano, Mondadori, 1996;
Paolo DE CARO, *Journey to Irma. Una approssimazione all'ispiratrice americana di Eugenio Montale*, Foggia, De Meo, 1999;
ID., *Anna degli Uberti. Tracce di vita e di poesia per la figura della prima grande ispiratrice montaliana*, in «La Capitanata. Rivista quadrimestrale della Biblioteca Provinciale di Foggia», 15 ottobre 2004, pp. 107-34; ora in ID., *Invenzione di ricordi: vite in poesia di tre grandi ispiratrici montaliane*, Foggia, Centro Grafico Francescano, 2007;
Eugenio Montale, a cura di Annalisa Cima e Cesare Segre, Milano, Rizzoli, 1977;
Emerico GIACHERY, *Figure di Montale: l'ossimoro*, in *Per la lingua di Montale*, a cura di Giuseppe Savoca, Firenze, Olschki, 1989, pp. 45-52;
Maria Antonietta GRIGNANI, *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale*, Ravenna, Longo, 1987;
Claire HUFFMAN, *Eugenio Montale: Questions, Answers and Contexts*, in «Yearbook of Italian Studies», 1973-1975, Firenze, Casalini, 1976;
Alfonso LEONE, *"Ed io non so chi va e chi resta"*, in «Lingua nostra», a. XXXVIII, fasc. 3-4, 1977, pp. 117-19;
Mario MARTELLI, *Caro Montale. Egregio professore. Due lettere inedite fra il poeta e il suo critico* (1978), in ID., *Le glosse dello scoliasta*, Firenze, Vallechi, 1991, pp. 89-95;
Pier Vincenzo MENGALDO, *Titoli poetici novecenteschi* (1990), ora in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 3-26;
ID., L'opera in versi *di Eugenio Montale*, in *Letteratura italiana*. IV *Il Novecento*, I *La crisi*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1995, pp. 621-66;
Eugenio MONTALE, *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1976;
ID., *L'opera in versi*, ed. critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980;
ID., *Tutte le poesie* (1984), a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1990;
ID., *Ventidue prose elvetiche*, a cura di Fabio Soldini, Milano, Scheiwiller, 1994;
ID., *Prose e racconti*, a cura di Marco Forti e Luisa Previtera, Milano, Mondadori, 1995;
ID., *Lettere e poesie a Bianca e Francesco Messina (1923-1925)*, a cura di Laura Barile, Milano, Scheiwiller, 1995;
ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996;
ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, 2 tomi;
ID., *Diario postumo. 66 poesie e altre*, a cura di Annalisa Cima con app. critica di Rosanna Bettarini, Milano, Mondadori, 1996;
ID., *Lettere a Clizia*, a cura di Rosanna Bettarini, Gloria Manghetti e Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2006;
Francesca MONTESPERELLI, *Letture parallele*, in «Sigma», a. XIII, n. 1, 1980, pp. 61-76;
Giulio NASCIMBENI, *Montale*, Milano, Longanesi, 1969;
ID., *Montale. Biografia di un poeta*, IV ed. accresciuta, Milano, Longanesi, 1986;
Adelia NOFERI, *"Cripte, buche e nascondigli" in Montale*, in *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 457-91;

Franco NOSENZO, *Storia di Arletta: la figura della fanciulla morta nella "Bufera"*, in «Lingua e letteratura», 24, 25, 1994-1995, pp. 89-113;
Vinicio PACCA, *"La foce del Bisagno": un'immagine montaliana*, in «Rivista di Letteratura Italiana», a. XII, n. 2-3, 1994, pp. 429-40;
ID., *Lettura di* Bassa marea, in *Paesaggio ligure e paesaggi interiori*, a cura di Paolo Polito e Antonio Zollino, Firenze, Olschki, 2011, pp. 249-57;
Domenico PORZIO, *Montale in canzoniere*, in «la Repubblica», 7-8-dicembre, 1980, p. 18;
Luciano REBAY, *Sull'"autobiografismo" di Montale*, in AA.VV., *Innovazioni tematiche, espressive e linguistiche della letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Olschki, 1976, pp. 73-83;
ID., *Un cestello di Montale: le gambe di Dora Markus e una lettera di Roberto Bazlen*, in «Italica», vol. 61, n. 2, 1984, pp. 160-69;
Carla RICCARDI, *Montale dietro le quinte. Fonti e poesi dagli* Ossi *alla* Bufera, Novara, Interlinea, 2014;
Marica ROMOLINI, *Commento a "La bufera e altro" di Montale*, Firenze, Firenze University Press, 2012;
Giuseppe SAVOCA, *Parole di Ungaretti e di Montale*, Roma, Bonacci, 1993;
Niccolò SCAFFAI, *Montale e il libro di poesia (Ossi di seppia, Le occasioni, La bufera e altro)*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2002;
Luigi TASSONI, *La scrittura dell'immagine*, in «Nuova Corvina», n. 4, 1998, pp. 209-20;
Enrico TATASCIORE, *Tra ciclo di Arletta e romanzo cliziano per "Ezekiel saw the Wheel…"*, in «Soglie», a. VII, n. 3, 2005, pp. 31-46;
Massimiliano TORTORA, *Vivere la propria contraddizione. Immanenza e trascendenza in* Ossi di seppia *di Montale*, Pisa, Pacini, 2015;
Luciano ZAMPESE, *"Desolata t'attende…" (La Casa dei doganieri di Montale)*, in «Per leggere», n. 17 autunno 2009, pp. 171-239.

Il lato B della vita: Bombal e Bolaño dall'aldilà
A proposito di Sotto il sudario *di María Luisa Bombal*
e Il ritorno *di Roberto Bolaño*

Una volta si sapeva (o si sospettava, forse) di avere in sé la morte come il frutto ha il nocciolo.
I bambini ne avevano una piccola in sé e gli adulti una grossa.
Le donne l'avevano nel grembo e gli uomini nel petto.
La si *aveva*, e questo dava a ciascuno una speciale dignità e un silenzioso orgoglio.

(Rainer Maria RILKE, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*)

Quelli che hanno filosofato sull'oltretomba o sul perdurare della coscienza al di là della morte – se è questo che siamo, coscienza – non hanno tenuto in conto il pericolo o piuttosto l'orrore di ricordare tutto, anche quello che non sapevamo: di sapere tutto, quel che ci riguarda o in cui siamo stati al centro, o soltanto al margine.

(Javier MARÍAS, *Quand'ero mortale*)

«Divenire e passare appartengono alla medesima curva»[1], afferma poeticamente Jung in *Anima e morte. Sul rinascere.* D'altronde, il pensare la morte in un costante rapporto dialogico con la vita anima il pensiero filosofico a partire dagli antichi greci: è parso da sempre impossibile, infatti, parlare della morte senza parlare al contempo della vita e soprattutto parlarne *dal di fuori* della vita. Cristallina, al riguardo, l'esposizione di Vladimir Jankélévitch, che, nel voluminoso *La morte*, analizza in ogni suo aspetto questo problema inassimilabile per la ragione umana, ovvero la possibilità di concepire la morte in se stessa: «Non potendo *pensare la*

[1] C. G. JUNG, *Anima e morte. Sul rinascere*, Milano, Bollati Boringhieri, 1978, p. 23. Tutto il ragionamento di Jung, in questo saggio del 1934, verte sull'interdipendenza vita/morte: «Così come la traiettoria di un proiettile termina al bersaglio, la vita termina nella morte, che è quindi il bersaglio, lo scopo di tutta la vita. La traiettoria ascendente e il vertice sono soltanto gradi e mezzi per raggiungere lo scopo, il fine, cioè la morte. Questa formula paradossale altro non è che la logica conseguenza del finalismo della vita; né mi pare si tratti di un gioco di sillogismi. Noi attribuiamo uno scopo e un senso al sorgere della vita; e perché non dovremmo fare altrettanto per il declino? La nascita dell'uomo è densa di significato, e perché non dovrebbe esserlo la morte?» (ivi, pp. 24-25).

morte – scrive – sembra che ci restino due sole soluzioni: o pensare *sulla* morte, attorno alla morte, a proposito della morte; oppure pensare a qualcos'altro dalla morte, ad esempio alla vita»[2].

Oppure si prenda Georges Bataille, che interpreta la fusione erotica come una morte di ciò che è discontinuo (gli esseri separati che sono gli umani) ricondotto all'indistinto, alla totalità dell'essere che prelude alla procreazione[3]. Del resto, il concetto della vita come movimento circolare di nascita e morte era già chiaramente espresso nel *Fedone*, nel passo in cui Platone introduce la concezione filosofica della generazione reciproca dei contrari[4]. Sta di fatto che il pensiero filosofico si arresta alle soglie dell'essere nell'imminenza della morte: il famoso «quando ci siamo noi non c'è la morte, e quando c'è la morte noi non siamo più»[5] della *Lettera a Meneceo* di Epicuro dovrebbe rappresentare in perfetta sintesi il fulcro e il limite di qualunque speculazione al riguardo[6].

---

[2] V. JANKÉLÉVICH, *La morte*, Torino, Einaudi, 2009, p. 41. Ed è questo il concetto sotteso al ponderoso libro del pensatore russo naturalizzato francese: che alla fine non si faccia che parlare della vita, perché la morte è propriamente impensabile, come «Dio, il tempo, la libertà o il mistero musicale». Infatti, «si possono pensare degli esseri mortali e questi esseri, in qualunque momento li si pensi, sono esseri viventi. E così - conclude Jankélévitch - chi pensa la morte pensa la vita» (*ibidem*).

[3] Riflette G. BATAILLE (*L'erotismo*, Milano, SE, 2017, pp. 16-17): «Lo spermatozoo e l'ovulo sono, allo stato elementare, esseri frammentari, ma essi *si uniscono*, e di conseguenza tra loro si stabilisce una fusione, matrice di un nuovo essere, e questo accade a partire dalla morte, dalla sparizione degli esseri separati. Il nuovo essere è anch'esso discontinuo, ma porta in sé il passaggio alla continuità, la fusione, mortale per ciascuno di essi, dei due esseri distinti […] Alla base della nostra esistenza sta una serie di passaggi dal continuo al discontinuo e dal discontinuo al continuo. Noi siamo esseri frammentari, individui che muoiono isolatamente nel corso di un'avventura inintelligibile, colmi di nostalgia per la perduta unità. Sopportiamo a stento la condizione che ci inchioda a un'individualità casuale, a quell'individualità peritura che noi siamo. E se abbiamo il desiderio angoscioso della durata di quest'essere destinato a perire, abbiamo ugualmente l'ossessione di una totalità originaria, che ci unisca all'essere complessivo».

[4] PLATONE, *Fedone o Sull'Anima*, Milano, Feltrinelli, 2017, pp. 91-97. Nella dialettica vita-morte, ragiona J. BAUDRILLARD (*Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 145), il cristianesimo ha poi tentato l'idealizzazione di uno dei due termini, la nascita (e la sua duplicazione nella resurrezione sancita nell'atto sociale del battesimo), a spese dell'altro, la morte: «Ma questo non è che uno dei nostri profondi pregiudizi sul "senso della vita". Perché la nascita, in quanto evento individuale irreversibile, è altrettanto traumatizzante della morte».

[5] EPICURO, *Lettere. Sulla felicità, sul cielo e sulla fisica*, Milano, BUR Rizzoli, 2016, p. 145.

[6] Tuttavia, osserva giustamente Andrea OPPO (*Il pensiero filosofico e il tema della morte*, 2014, disponibile all'URL: http://www.pfts.it/images/docenti/oppo_andrea/La_filosofia_e_la_morte1), questa argomentazione di Epicuro non ha avuto molto successo nella storia della filosofia, dal momento che un'innumerevole schiera di filosofi ha continuato ad affannarsi nei secoli intorno all'idea della morte, dagli stoici fino ad Agostino, Pascal, Kirkegaard, Nietzsche, Bergson, Heidegger, Sartre, Levinas. E proprio qui sta il punto, ovvero che la morte non è un problema che, per paradossale possa apparire, riguarda il corpo: «Se la morte è un problema di pensiero, in quanto non c'è come "fatto" - questo è il senso dell'aforisma di Epicuro, secondo

I grandi sociologi e storici del Novecento – Philippe Ariès (*Storia della morte in Occidente*. Milano, Rizzoli, 2017) e Michel Vovelle (*La morte e l'Occidente dal 1300 ai giorni nostri*, Roma-Bari, Laterza, 1983), in particolare – che hanno condotto accurati studi sugli atteggiamenti dell'uomo occidentale dinanzi alla morte, osservandone la progressiva alienazione dal quotidiano – dalla familiarità e contiguità con essa durante i secoli bui, fino alla sua odierna trasformazione in tabù –, hanno rilevato, tuttavia, come la consegna al silenzio non sia mai valsa per il registro delle espressioni artistiche in tutta la ricchezza della loro gamma – arte, letteratura, musica – sia a livelli alti sia popolari[7]. Senza dubbio la morte, in quanto condizione essenziale di ogni avventura umana, non ha mai cessato di fornire spunti all'affabulazione: sembra addirittura che, nella misura in cui è stata bandita dall'esperienza quotidiana, più vi sia comparsa. Nella sua semplicità un poco ingenua, l'argomento non è privo di valore, laddove attrae l'attenzione sull'immenso corpus di opere letterarie che dalla fine dell'Ottocento a oggi contengono la parola "morte" già nel titolo[8].

Se perfino la biochimica testimonia del ciclo ininterrotto di vita e morte – il codice genetico non conosce la morte: si trasmette immutato al di là del destino degli

---

Oppo –, allora esiste come pensiero, esiste *nel* pensiero. Cioè, è un problema di quando siamo vivi: il problema della morte è il pensiero della morte stesso, ovvero la paura di questa».

[7] Anche J. BAUDRILLARD (*Lo scambio simbolico e la morte*, op. cit., p. 139) ripercorre la storia della progressiva emarginazione della morte dal quotidiano, ovvero del processo di sottrazione della morte dalla vita di cui è, secondo natura, parte integrante: «Dalle società selvagge alle società moderne, l'evoluzione è irreversibile: a poco a poco i morti cessano di esistere. Sono respinti fuori della circolazione simbolica del gruppo. Non sono più esseri a pieno titolo, partner degni di scambio, e glielo si fa ben vedere prescrivendoli sempre più lontano dal gruppo dei vivi, dall'intimità domestica al cimitero, primo raggruppamento ancora al centro del villaggio o della città, poi primo ghetto e prefigurazione di tutti i ghetti futuri, respinti sempre più lontano dal centro verso le periferia, infine in nessun posto come nelle nuove città o nelle metropoli contemporanee, in cui nulla è più previsto per i morti, né nello spazio fisico né nello spazio mentale […] Perché al giorno d'oggi non è normale essere morti, e questo è un fatto nuovo. Essere morto è un'anomalia impensabile, rispetto alla quale tutte le altre sono inoffensive. La morte è una delinquenza, una devianza incurabile. Non più un luogo o uno spazio/tempo destinato ai morti, la loro dimora è irreperibile, eccoli respinti nell'utopia radicale - nemmeno più parcheggiati: volatilizzati».

[8] L'elenco è interminabile. Ci si stupisce di quanti esempi affollino immediatamente la nostra memoria, in un'enumerazione caotica, tenendo anche solo in considerazione il penultimo secolo: *La morte di Ivan Ilič* (Tolstoj), *La morte di Olivier Bécaille* (Zola), *Morte a Venezia* (Mann), *Morte a credito* (Céline), *I morti* (Joyce), *Il cavaliere e la morte* (Sciascia), *Morte nel pomeriggio* (Hemingway), *La morte di Carlos Gardel* (Lobo Antunes), *La vita fa rima con la morte* (Oz), *La morte di Artemio Cruz* (Fuentes), *Cronaca di una morte annunciata* (Márquez), *Le morte* (Ibargüengoitia), *Ricordo della morte* (Bonasso), *Morte di un biografo* (Gamboa) *etc*.

individui –, è però nello spazio infinitesimale della coscienza del soggetto, come osserva Jean Baudrillard, che la morte assume un senso irreversibile, divenendo un mito vissuto anticipatamente: «Il soggetto ha bisogno, per la sua identità, d'un mito della propria fine, come ha bisogno d'un mito d'origine»[9]. Nella fascinazione per la morte – spesso associata a quella per il pericolo e il divieto – manifestiamo la nostra condizione originaria dell'indistinto: in qualche modo, siamo in armonia con la vita che non cessa di annientare ciò che ha generato. A questa vertigine di morte insita nella riproduzione, come insegna Bataille, l'uomo ha opposto dei divieti, i quali tuttavia esistono per essere trasgrediti[10]. Siamo, così, inghiottiti *en abyme* da questo dilemma esistenziale, che né la filosofia né l'antropologia né la psicologia sono riuscite così bene a rappresentare quanto l'arte, la musica, la poesia e la letteratura, in virtù della libertà concessa dall'immaginazione, a maggior ragione perché, come afferma Gaston Bachelard, «La morte è prima di tutto un'immagine e resta un'immagine»[11].

Il luogo ideale per costruire il mitologema della morte è, senza ombra di dubbio, la letteratura: se proprio nelle storie che la popolano si cerca si dare un ordine al caos che è la vita così come la conosciamo fuori dalle pagine, e la vita diventa opera d'arte, la morte non può che acquisire una funzione chiave e perfino un senso, come svolta, nucleo o semplicemente come fine di quella stessa storia. Inoltre, a differenza di chi filosofa sulla morte escludendosi dalla mortalità universale, i personaggi romanzeschi la vivono in prima, seconda, o terza persona, la inscenano, suscitando empatia in chi legge. Tuttavia, il romanzo e il racconto, pur concedendosi di narrare molte morti, avvenute o imminenti, immaginate come situazione iniziale, climax o scioglimento di storie – quando non loro stesso fulcro come in *As I Lay*

[9] J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, op. cit., p. 177.
[10] G. BATAILLE (*L'erotismo*, op. cit., pp. 58-59): «Se noi individuiamo nei divieti fondamentali il rifiuto che oppone l'essere alla natura concepita come orgia di energia vivente e opulenza di annientamento, non possiamo più trovare differenze tra la morte e la sessualità. La sessualità e la morte non sono che le fasi culminanti di una festa che la natura celebra con la moltitudine infinita delle creature viventi; e l'una e l'altra danno il senso dello spreco illimitato che la natura contrappone al desiderio di sopravvivere, proprio di ogni essere».
[11] G. BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, J. Corti, 1948, p. 132.

Dying (1930) di Faulkner –, si sono quasi sempre fermate sull'inalienabile concretezza del dato, prendendosi più di rado la libertà di spingersi oltre, per immaginare l'individuo al di là dell'istante fatale. Lo stesso Zola, che nell'esemplare *La mort d'Olivier Bécaille* (1884) descrive per un centinaio di pagine le sensazioni di un uomo che sembra trovarsi nelle immediatezze del trapasso, finisce per sciogliere l'enigma con una morte apparente e la rocambolesca evasione del protagonista dalla tomba dov'è stato sepolto vivo per errore.

«Se la soglia tra l'al di qua e l'aldilà sfugge al discorso – scrive Jankélévitch –, non ci resta allora altra scelta se non tra il racconto dell'al di qua, che è biografia, e il romanzo del aldilà, che è escatologia e narrazione fantastica?»[12]. Sembra di sì. Infatti la filosofia dell'al di qua, così loquace, non ci apporta, come si è detto, alcuna rivelazione sull'istante mortale che in nessun modo può essere oggetto di conoscenza[13]. Sembra che, per fabulare l'indicibilità dell'essere morti, sia necessario ricorrere al registro fantastico. Dell'area letteraria ispano-americana che qui interessa, è immediato il rimando a due noti esempi offerti da Juan Rulfo e da Gabriel García Márquez. Di Juan Preciado, personaggio che inaugura la narrazione del romanzo *Pedro Páramo* (1955), ci viene descritto mirabilmente l'istante fatale in cui egli si accorge di morire, se non fosse che si trova già – senza spiegazioni plausibili – in un mondo di anime in pena, il defunto paese di Comala dove si è recato alla ricerca del

---

[12] V. JANKÉLÉVICH, *La morte*, op. cit., p. 222.

[13] Ivi, p. 223: «Quel che è vero della coscienza della morte-propria non è meno vero in rapporto alla morte dell'altro: i viventi *assistono* il moribondo durante i suoi ultimi istanti, successivamente *accompagnano* il morto sino alla sua ultima dimora. Ma nessuno accompagna davvero il morente, nessuno gli fa da scorta mentre compie il passo solitario. No, in nessun modo l'istante mortale è oggetto di conoscenza, materia di speculazione o ragionamento». A tal proposito, nessuno meglio di Martin HEIDEGGER (*Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 2019, pp. 303-304) ha spiegato il tabù dell'accettazione dell'essere-per-la-morte del singolo: «Il mondo pubblico dell'essere-assieme quotidiano "conosce" la morte come un evento che accade continuamente, come "caso di morte". Questo o quel conoscente, vicino o lontano, "muore". Degli sconosciuti "muoiono" ogni giorno e ogni ora. La morte è considerata un evento intramondano noto a tutti, come tale essa rimane entro l'ambito di ciò che si incontra ogni giorno e che è caratterizzato dalla non sorpresa. Il "Si" ha già pronta un'interpretazione anche a questo evento. Ciò che si dice a tale proposito, in modo esplicito o per lo più discreto e "sfuggente" è questo: una volta o l'altra si morirà, ma, per ora, si è ancora vivi […] Il "si muore" diffonde la convinzione che la morte riguarda per così dire il Si anonimo. L'interpretazione pubblica dell'Esserci dice: "si muore", perché in tal modo ognuno degli altri e noi stessi nella forma del Si anonimo possiamo raccontarci: ogni volta non io. Infatti questi Si è *nessuno*. Il "morire" è in tal modo livellato a un evento che certamente riguarda l'Esserci, ma non concerne nessuno in proprio […] Il Si fonda e intensifica la tentazione di coprire a se stesso l'essere-per-la-morte più proprio».

padre: si tratta, quindi, un morto che muore nella morte, senza un vero trapasso. Quanto al racconto giovanile di Márquez, *La terza rassegnazione* (1946), non esula dal fantastico puro, inaugurando kafkianamente la narrazione con la coscienza narrante di un protagonista che si trova dentro alla bara dove non smette di crescere e addirittura di invecchiare nel corso della morte, accomodandosi – con il pieno consenso dei congiunti – alla propria condizione, fino a paventare l'imminenza di una sua cessazione definitiva. Anche il realismo magico, quindi, cui a rigor di logica è possibile immaginare qualunque cosa, compresi i morti viventi, aggira il momento ineffabile del trapasso – l'istante fatale dinanzi al quale il pensiero è costretto a fermarsi –, in quanto in entrambi i casi i personaggi vengono già presentati, senza soluzione di continuità, dentro a un'ipotetica morte. Ci è capitato, tuttavia, di imbatterci nei racconti di due autori cileni i quali, pur distanti nel tempo, sono casualmente accomunati da una lettera che ha reso irresistibile il loro accostamento con un gioco di parole nel titolo di questo saggio, ma che di fatto sembrano coincidere nel tentativo di avventurarsi, con tono e soluzioni diverse, nell'esplorazione dell'istante fatale, mantenendosi su un registro che sfida la verosimiglianza, ovvero facendo uno sforzo espressivo e immaginativo per aggirare gli impossibili filosofici. Parlo del lungo racconto *Sotto il sudario* (*La Amortajada*, 1938) di María Luisa Bombal, e di *Il ritorno* (*El retorno*) di Roberto Bolaño, incluso nella raccolta *Puttane assassine* (*Putas asesinas*, 2001)[14].

Certo, è impensabile raffigurare la condizione mortale se non imitando quella vivente: la si metta come si vuole, anche i protagonisti dei due racconti che prendiamo in considerazione sono defunti coscienti, ritratti nel momento in cui iniziano a considerare la propria condizione di trapassati, e sono, a tutti gli effetti, morti viventi. Inoltre, mentre credono di pensare alla morte, il loro pensiero è rivolto a un altro oggetto, possibile da pensare: ricordi spuri di quanto vissuto – ovvero

[14] Le edizioni utilizzate sono: R. BOLAÑO, *Puttane assassine*, Palermo, Sellerio, 2004; M. L. BOMBAL, *L'ultima nebbia*, Palermo, Sellerio, 1997; anche *Sotto il sudario (La amortajada)*, pubblicato a sé stante in lingua originale, in italiano è contenuto nella citata raccolta dal titolo *L'ultima nebbia*.
.

dell'irreversibilità dell'essere stati[15] –, più lontano nel tempo in Bombal e più vicino in Bolaño, e percezioni sensoriali derivanti dalla circostanza, ma assimilabili a quelle della vita: una pungente nostalgia in Bombal, e un sorprendente sollievo simile alla serenità in Bolaño. In sostanza, come si diceva poc'anzi, le considerazioni sulla morte finiscono per essere considerazioni sulla vita o, come voleva Rilke, invece di osservare la morte a partire da questo lato della vita, la prospettiva si ribalta nel considerare la vita a partire dalla morte[16].

Citando il *Fedone*, che distingue fra l'istante del morire e la condizione dell'essere morti, Jankélévitch intravede nel momento del trapasso una sorta di stazione intermedia fra i problemi dell'al di qua e il mistero dell'aldilà, a metà strada fra la visione e l'accecamento: «Tra il Prima senza mistero – scrive – in cui è presente l'essere che penserebbe la morte, ma da cui la morte è assente, e il Dopo misterioso in cui la morte è già presente, ma in cui non esiste più un essere vivente per pensarla, l'istante mortale non è forse il Durante colto nella flagranza dell'occasione opportuna?»[17]. Ecco: in questi due racconti ci sembra quantomeno di cogliere la raffigurazione di tale "Durante", l'istantanea dilatata di un solo istante, un po' come in *An occurrence at Owl Creek bridge* (1890) di Ambrose Bierce, *Il miracolo segreto* (1944) di Jorge Luis Borges o *L'isola a mezzogiorno* (1966) di Julio Cortázar dove, tuttavia, la descrizione dell'attimo fatale finisce per essere elusa proprio in quanto tradotta in una messinscena di sopravvivenza allestita dalla mente dei protagonisti. In questi racconti esemplari, infatti, l'istante mortale viene dilatato nella mente del personaggio in procinto di morire al punto da creare nel lettore

[15] Il fatto di *essere stato* è una condizione inalienabile per Jankélévitch, poiché la vita di chiunque è stata per sempre: «la morte distrugge tutto dell'essere vivente, ma non può nichilizzare il fatto di aver vissuto» (*La morte*, op. cit., p. 454). O ancora: «Il morto non può più tornare alla vita, ma colui che ha vissuto non ricadrà mai più nel nulla prenatale» (ivi, p. 461). Anche Luca RASTELLO (*Dopodomani non ci sarà. Sull'esperienza delle cose ultime*, Milano, Chiarelettere, 2018, p. 5), poco prima di morire, ci consegna una riflessione analoga: «La morte è il buco nero intorno a cui l'esistenza si svolge, il nocciolo di cui non siamo che buccia: sigilla l'esistenza e proprio per questo ci ribalta retroattivamente su di essa. Fa essere ogni vita quell'ultima volta. Quell'unica vita che essa è. Proprio per questo, anche se una persona muore, il fatto unico che essa sia esistita è qualcosa che nessuno potrà mai cancellare: è la sola immortalità-sovrannaturalità concessa all'uomo».

[16] Vedi le considerazioni di François CHENG (*Cinque meditazioni sulla morte, ovvero sulla vita*, Torino, Bollati Boringhieri, 2015, pp. 20-28) sull'opera poetica di Rainer Maria Rilke in rapporto al concetto di morte.

[17] V. JANKÉLÉVICH, *La morte*, op. cit., p. 221.

l'illusione che quanto vi si narra avvenga in un lasso di tempo protratto e reale, mentre nello scioglimento si scopre che si è trattato di un'infinitesimale frazione di tempo che ha subito un'espansione esclusivamente immaginaria: lo spezzarsi della soga che permette al condannato di Bierce di cadere nel fiume e fuggire a casa, l'attimo precedente la raffica del plotone che concede al drammaturgo di Borges di completare la propria pièce teatrale, il precipitare dell'aereo che promette allo steward di Cortázar di raggiungere l'agognata isola greca (in tutti e tre i casi l'istante mortale è letteralmente sostituito da fotogrammi di vita possibile).

Nei racconti di Bombal e Bolaño, invece, è proprio l'istante fatale in se stesso, non solo a inaugurarli ma a costituire il nucleo narrativo. Inoltre, la dissociazione su cui ragiona Paul Auster in *The Invention of Solitude* (1992), ovvero che da defunta la persona appare di colpo due individualità per chi rimane – da un lato il corpo, dall'altro l'uomo divenuto un'idea – ha qui luogo nella mente del morto stesso. Ecco l'esplorazione fantastica (non sovrannaturale) messa in atto da questi due autori, la loro affascinante ipotesi affabulativa[18].

Iniziamo con Bombal:

E dopo che fu calata la notte le si socchiusero gli occhi. Oh, un poco, molto poco. Era come se avesse voluto guardare nascosta dietro le sue lunghe ciglia. Alla fiamma degli alti ceri, coloro che la vegliavano si chinarono allora, per osservare la limpidezza e la trasparenza di quella frangia di pupilla che la morte non era riuscita ad appannare. Rispettosamente stupiti si chinavano senza sapere che Lei li vedeva. Perché Lei vedeva, udiva[19].

[18] P. AUSTER (*L'invenzione della solitudine*, Einaudi, Torino, 1982, p. 14): «*Death takes a man's body away from him. In life, a man and his body are synonymous; in death, there is the man and there is his body. We say, "This is the body of X", as if this body, which had once been the man himself, not something that represented him or belonged to him, but the very man called X, were suddenly of no importance. When a man walks into a room and you shake hands with him, you do not feel that you are shaking hands with his hand, or shaking hands with his body, you are shaking hands with* him. *Death changes that. This is the body of X, not this is X. The syntax is entirely different. Now we are talking about two things instead of one, implying that the man continues to exist, but only as an idea, a cluster of images and memories in the minds of other people. As for the body, it is no more than flesh and bones, a heap of pure matter*».

[19] M. L. BOMBAL, *L'ultima nebbia*, op. cit., p. 49.

Un incipit in falsa terza persona: chi narra in soggettiva – in un monologo che si varrà delle tre persone narrative – è evidentemente una donna morta all'onor del mondo, ovvero per quelli che la vegliano, e che *Lei* continua a vedere e a udire come se niente fosse, per scoprire subito dopo di poter anche vedere se stessa come loro la vedono, dall'esterno. A differenza di coloro che presenziano alla morte, prendendosi cura delle esequie senza sperimentare in senso genuino il morire dell'*altro*, la protagonista del racconto di Bombal gode di entrambe le prospettive: esperisce la morte, ma al contempo può assistere a se stessa come *non-vivente* guardandosi dagli occhi dei congiunti per i quali – come suggerisce Heidegger – il defunto è comunque «qualcosa di "più" di una cosa materiale *inanimata*»[20]. L'aver perduto la vita l'ha, infatti, trasformata in una cosa corporea che si incontra nel mondo, il che è, a rigor di termini, ancora un modo di essere. Come accadrà anche in Bolaño, l'effetto istantaneo del trapasso è immaginato come uno sdoppiamento mente/corpo. Evidentemente entrambi i racconti decidono di assumere la posizione *dualista* che concepisce il corpo come qualcosa di separato dalla mente o anima, che si immagina sede della coscienza e del pensiero, forse anche della personalità[21]. La mente sarà vigile, il corpo inerme, ma fonte di riflessioni inedite proprio in quanto non è più sinonimo della persona nella sua totalità:

Solo allora lei vede i propri piedi. Li vede stranamente dritti e posati lì all'estremità del letto, come due cose estranee al suo corpo. E poiché in vita ha vegliato molti morti, lei, avvolta nel sudario, capisce. Capisce che nello spazio di un minuto intangibile è mutato il suo essere […] Coloro che entrano nella camera si muovono tranquilli, si muovono indifferenti a quel corpo di donna, livido e remoto, la cui carne sembra fatta di una materia diversa dalla loro[22].

---

[20] M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, op. cit., p. 287.

[21] A questa postulazione della persona come somma di due componenti si oppone la concezione *monista* o *fisicista* che afferma che la persona è solo un corpo dotato di svariate capacità - anche sbalorditive, come pensare o provare sentimenti o creare -, ma parlare di mente per i monisti significa indicare varie capacità del corpo destinate a cessare le loro funzioni assieme alla morte di quello stesso corpo. Si potrebbe prospettare anche una terza posizione, quella *idealista*, immaginando che qualcuno sia convinto che esista l'anima e non il corpo, ovvero che la persona sia solo mente e idee. Cfr. Shelly KAGAN (*Sul morire. Lezioni di filosofia sulla vita e la sua fine*, Milano, Mondadori Edizione Kindle, 2019).

[22] M. L. BOMBAL, *L'ultima nebbia*, op. cit., p. 80.

La gamma di sfumature cui darà luogo l'osservarsi da uno straniamento sarà molteplice nel corso della narrazione, ma risaltano in particolare la puerile vanità di percepirsi quasi più consistente che da viva nello sguardo altrui, e senz'altro più bella («*E d'improvviso si sente senza una sola ruga, pallida e bella come mai prima. La invade un'immensa gioia, perché possono ammirarla così*»)[23], e un insieme di sensazioni che non sembrano essere aggiunte dalla morte, ma rivelate *grazie* alla morte: «*sente vibrare in sé una nota sonora e grave che fino a quel giorno aveva ignorato di possedere dentro di sé*»; «*Non ricorda di aver mai goduto, mai consumato, così, un'emozione*»; «*Non la turba più alcun pensiero opprimente*»[24]; «*Nessun gesto mio aveva mai ottenuto quanto ottiene infine la mia morte. Lo vedi* – dice silenziosamente alla figlia che osserva piangere al suo capezzale – *anche la morte è un atto di vita*»[25]. Si avvicendano, così, in tono di progressiva meraviglia sensazioni di distacco, di leggerezza, di sottile nostalgia ma anche di novità.

Infatti, più che la paura – inesistente nel racconto, malgrado la consapevolezza del proprio decesso – prevale nella donna la curiosità nei confronti della nuova condizione, insieme all'opportunità che le si offre di gettare uno sguardo innocente e rivelatore sulla propria vita. In questo consisterà il racconto di Bombal: una disamina dello status di neo-morta da parte della protagonista, alternato a un excursus fra ricordi scelti, a mano a mano che si succedono al suo capezzale persone con le quali intraprende un silenzioso dialogo, potendone anche leggere i pensieri[26]. È così che

[23] Ivi, p. 49.
[24] Ivi, pp. 50-51.
[25] Ivi, p. 97.
[26] Sebbene si possa senz'altro intravedere in filigrana nel racconto di Bombal una lettura del noto *La morte di Ivan Ilič* (1886) di Tolstoj, trovandone risonanze (la morte come esordio che provoca una revisione del passato in *flashback*, il rapporto dialogico con colleghi, amici e parenti, l'illuminazione e il sollievo che il trapasso sembra portare con sé, la morte sentita come una caduta; e la misura stessa del racconto, una cinquantina di pagine), la differenza e la novità di *Sotto il sudario* si gioca proprio sulla qualità del narratore che è sempre in prima persona (o in falsa terza), laddove Tolstoj utilizza il classico narratore onnisciente per tre quarti della narrazione e solo verso la fine dell'agonia e soprattutto al momento cruciale del trapasso permette a Ivan Ilič di occupare tutta la scena nella famosa rivelazione che nel momento in cui si muore la morte non c'è più: «E la morte? - riflette Ivan Ilič - Dov'è? Cercò la sua solita paura della morte e non la trovò. Dov'è? Ma che morte? Non c'era più la paura perché non c'era più la morte. Invece della morte, la luce» (L. N. TOLSTOJ, *La morte di Ivan Ilič*. Milano, Rizzoli, 1994, p. 89). Un'interpretazione libera, forse, da parte dello scrittore russo, del dettato di Epicuro, ovvero del fatto che la morte - con la relativa paura - non è altro che il pensiero della morte.

nella morte si riattualizzano scene da cui, smussata la drammaticità del vissuto, emergono i meccanismi sottesi e i significati essenziali. Oltre ai familiari – il padre, i figli, una nuora, la fedele governante –, sono tre le figure cardine di questo bilancio *post mortem*, tutte legate all'amore o al disamore: Ricardo, Fernando e Antonio, rispettivamente l'indimenticabile primo amore, l'uomo non ricambiato e divenuto suo confidente, il marito infedele. Ma è soprattutto l'inatteso arrivo al suo capezzale del primo, uomo simbolo tanto dell'assoluto dell'amore quanto dell'abbandono, a provocare tutte le altre epifanie: «*È lui, lui. Eccolo lì, in piedi; che la guarda. La sua presenza annulla d'improvviso i lunghi anni deserti, le ore, i giorni che il destino ha frapposto tra loro due, lento, oscuro, tenace*»[27]. Si spalanca, grazie a lui, una certezza: che la morte, sempre scongiurata nel collocarla in un punto impreciso del tempo – il futuro – e in un luogo preciso dello spazio – il corpo –, era già presente lungo la vita, di cui è stata necessario contraltare, ovvero «che l'Esserci, proprio di ciascuno – come insegna ancora Heidegger – già da sempre effettivamente muoia, che cioè esso sia un essere-per-la-fine»[28].

La dialettica vita/morte si giocherà da qui in avanti, fra due termini che ricorrono nel monologo della narratrice defunta: il "sempre" e il "mai", omologabili alla dicotomia eros/thanatos: il "sempre" della promessa d'amore – che è desiderio d'immortalità, secondo il *Simposio* (207a) –, disattesa dal "mai" dell'abbandono; il "mai" insito nel tentativo di suicidio di Ana María, cui segue il "sempre" della gravidanza che, almeno fino all'aborto spontaneo, suggerisce un senso di rinascita dal lutto del "mai", perché la progenie è l'opera durevole (come si legge ancora nel *Simposio*) attraverso cui l'istante sopravvive a se stesso[29]. Soltanto nel momento della

---

[27] M. L. BOMBAL, *L'ultima nebbia*, op. cit., p. 52.

[28] M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, op. cit., p. 305; «L'Esserci – scrive ancora il filosofo - in quanto gettato-nel-mondo, è già da sempre consegnato alla propria morte. Esistendo per la propria morte, esso muore effettivamente e costantemente fino a quando non sia pervenuto al proprio decesso» (p. 310).

[29] Come sottolinea JANKÉLÉVITCH (*La morte*, op. cit., p. 430), «sono questi gli eventi che ci promette la fecondazione, la quale implica che l'inizio avrà un seguito, l'adesso un dopo e l'attualità una posterità». Così Socrate riportando il discorso di Diotima: «E perché mai proprio la procreazione? Perché la procreazione è ciò che di eterno e di immortale può toccare a un mortale. Da quanto si è ammesso, peraltro, risulta necessario che, assieme al bene, si desideri l'immortalità, se è vero che l'amore tende a possedere eternamente il bene. In base a questo discorso è dunque necessario che l'amore tenda altresì all'immortalità» (PLATONE, *Fedone o Sull'Anima*, op. cit., p. 75).

morte, però, i due termini, *sempre* e *mai*, appariranno finalmente fusi nella rivelazione chiarissima che l'esistenza è già, in sé, l'indistinto di vita e morte, anticipazione di quanto infine verrà colto come essenza del passaggio su questa terra: «*Bisognava proprio morire* – riflette la protagonista – *per sapere certe cose? Ora capisce pure che nel cuore e nei sensi di quell'uomo lei aveva conficcato le sue radici; che mai, anche se spesso l'aveva creduto, era stata interamente sola; che mai, anche se spesso l'aveva pensato, era stata davvero dimenticata*»[30].

Il *mai* (la morte che aveva esperito in vita per l'abbandono di Ricardo) si ribalta adesso in *sempre*, in vita, in amore. Perché, come ci ricorda ancora una volta Jankélévitch, è vivo solo ciò che può morire. La morte di Ana María diventa, così, una morte vitale, che rende di colpo appassionante la sua vita mortale[31].

Quello che ci interessa isolare nel racconto, tuttavia, più che la vicenda biografica della protagonista riesumata dal ricordo, è l'abilità di Bombal nell'immaginare, evocare e tradurre in modo lirico le sensazioni del trapasso, l'attenzione alle progressive epifanie, la meraviglia che il nuovo status suscita. Si tratta di una misteriosa forza – «*qualcuno, qualcosa, la trascina, la guida*» – che la sospinge in un'irresistibile caduta: «*Come se entrasse, d'improvviso, in un groviglio di venti opposti, danza in un punto fisso, leggera, simile a un fiocco di neve*». La forza innominata interloquisce «*Andiamo. Dove? Più in là*», ed è sempre uno scendere, un grato sprofondare: «*Scende lungo il pendio di un giardino umido e buio. Coglie il mormorio di acque nascoste e sente sfogliarsi gelidi rosai nel folto. E scende, scivola giù per viottoli erbosi sferzata dall'ala umida di invisibili uccelli*»[32]. «*Qual è questa forza che la avvolge e la trascina*?»[33], si domanda, facendo ritorno alla realtà della camera ardente:

---

[30] M. L. BOMBAL, *L'ultima nebbia*, op. cit., p. 64.

[31] «Il vivente – scrive JANKÉLÉVITCH (*La morte*, op. cit., p. 446) – è tale solo a condizione di essere mortale; ed è vero che ciò che non vive non muore, ma questo perché ciò che non muore non vive. Una roccia non muore. Un fiore di stoffa non appassisce mai. Ma in questo modo l'eterna vita di un fiore di stoffa o di una roccia è in fondo un'eterna morte… Infatti è vivo solo ciò che muore; […] l'inferno è l'impossibilità di morire. Pertanto dobbiamo scegliere tra la pienezza della finitudine o l'eternità dell'inesistenza. La morte vitale è ciò che rende appassionante la vita mortale».

[32] M. L. BOMBAL, *L'ultima nebbia*, op. cit., p. 64.

[33] Ivi, p. 69.

E rieccola, nuovamente immobile, supina nell'ampio letto. Leggera. Si sente leggera. Tenta di muoversi e non ci riesce. È come se lo strato più segreto, più profondo del suo corpo si rigirasse imprigionato fra altri strati più pesanti che non riuscisse a sollevare e che la tenessero inchiodata lì, tra lo sfrigolio oleoso di due ceri. Il giorno brucia ore, minuti secondi. «Andiamo». «No». Spossata anela tuttavia di staccarsi da quella particola di coscienza che la tiene legata alla vita, e di lasciarsi trascinare indietro, fino al profondo e morbido abisso che sente laggiù[34].

Poi si presenta, puntuale, la nostalgia per gli oggetti, anche i più triviali del quotidiano cui in vita la donna non faceva caso, ma che adesso assumono i contorni di ciò che resta mentre noi passiamo: «*Dio mio* – ragiona – *le acque non si erano ancora chiuse sulla sua testa e già le cose cambiavano, la vita seguiva il suo corso malgrado lei, senza di lei*»[35]. Il cielo all'imbrunire che penetra con un lieve soffio d'aria attraverso le fessure della bara, la pietra del gradino dove si sedeva a prendere il sole, il pioppo altero che prima l'esasperava e ora nota muoversi con un'ondulazione e riflessi d'acqua mossa; desideri prima ignoti la commuovono come «*il canto che le rane fabbricano con acqua e luna, nella gola*», e conclude: «*Ignorava che le cose potessero occupare tanto spazio nei nostri affetti*»[36]. Infine, la defunta ragiona sul proprio corpo che guarda con altrettanto straniata benevolenza:

Oh, mio Dio, c'è gente dissennata capace di dire che una volta morti non c'è motivo di preoccuparsi del nostro corpo! Lei si sente infinitamente felice di riposare fra ordinati cipressi, nella stessa cappella dove sua madre e parecchi fratelli dormono allineati; felice che il suo corpo si disgreghi lì, serenamente, onoratamente, sotto una lapide col suo nome[37].

---

[34] Ivi, pp. 69-70. Queste scene si ripetono, e vale la pena trascriverne un'altra ancora: «*Una corrente la sospinge, la sospinge giù, verso un tropico la cui vegetazione si scolora a mano a mano che la terra si spezza in mille e mille rinserrati isolotti. Sotto il fogliame pallido, trasparente, null'altro che campi di begonie. Oh, le begonie dalla polpa acquosa! La natura intera aspira, si nutre qui di acqua, solo di acqua. E la corrente piano piano la sospinge sempre, e insieme a lei, enormi nodi di piante alle cui radici viaggiano avvinte le dolci bisce. E su tutto questo mondo attraverso cui la morta scivola, sembra essersi fermata e sbalzata, eterna, la vivida luce di un lampo*» (ivi, p. 96).
[35] Ivi, p. 99.
[36] *Ibidem*.
[37] Ivi, p. 101.

Quello di Ana María sotto il sudario è un progressivo disvelamento che va di pari passo con la discesa al rallentatore dal limbo della neo-morte all'immersione totale nella seconda morte, quella "morte dei morti" della folgorante pagina finale del racconto, che è impossibile non trascrivere, almeno in parte:

Ed ecco che, immersa in profonda oscurità, lei si sente precipitare vertiginosamente giù per un tempo illimitato; come se avessero scavato in fondo alla cripta e volessero seppellirla nelle viscere stesse della terra. E qualcuno, qualcosa l'attrasse, avvolta nel sudario, verso il suolo autunnale. E fu così che cominciò a scendere, giù nel fango, fra le radici contratte degli alberi. Fra le tane dove piccoli e timidi animali respirano raggomitolati. Cadendo, a tratti, in blandi pozzi di gelida bava del diavolo. Scendeva lenta, lenta, sfiorando fiori d'osso e strane creature, dal corpo viscoso, che guardavano da due strette fessure fracide di rugiada. Urtando scheletri, meravigliosamente bianchi e intatti, i cui arti si contraevano, come un tempo nel ventre della madre[38].

Non solo l'immagine freudiana che rimanda alla morte come ritorno alla vita prenatale ma, proprio in procinto di toccare l'abisso dell'indistinto, è quando le si offre la possibilità di riaffluire alla superficie della vita: «*Nell'oscurità della cripta, ebbe l'impressione di potersi infine muovere. E avrebbe potuto, infatti, sospingere il coperchio della bara, alzarsi e tornare dritta e fredda, lungo i sentieri, fino alla soglia della sua casa*»[39].

La tentazione a seguire le orme di Olivier Bécaille viene subito soffocata nel racconto di Bombal dall'anelo della protagonista di lasciar affondare le proprie radici nel ciclo di vita e morte appena disvelato, forse ammaliata dalla promessa d'eternità di una partecipazione al costante palpito dell'universo:

E ormai desiderava solo rimanere crocefissa nella terra, soffrendo e godendo nella sua carne l'andirivieni di lontane, lontanissime maree; sentendo crescere l'erba, emergere isole nuove e aprirsi, in un altro continente, il fiore ignoto che vive solo un giorno di eclisse. E sentendo ancora ribollire ed esplodere soli, e crollare, chissà dove, montagne giganti di sabbia[40].

[38] Ivi, pp. 107-108.
[39] Ivi, p. 108.
[40] *Ibidem*.

Solo l'ultima frase del racconto rinuncia, infine, all'anatomia del Durante di cui si diceva, e la parola passa, con un definitivo «*Lo giuro*», a un anonimo narratore onnisciente per descrivere la morte arrivata alle soglie dell'indicibile: «*Lo giuro. Lei avvolta nel sudario, non fu tentata dal minimo desiderio di alzarsi. Sola, poteva infine riposare, morire. Aveva sofferto la morte dei vivi. Ora anelava l'immersione totale, la seconda morte: la morte dei morti*»[41].

Termina così la lenta discesa della protagonista, verso cui è venuta convergendo verticalmente la narrazione stessa, scandita tra un flashback e l'altro, dal *leit-motiv* «*Il giorno brucia ore, minuti secondi*» che segnava il tempo non-tempo del trapasso, questo istante o limbo che l'autrice immagina come anticamera di quello che non può più raccontare: ed è infatti la fine di una storia – la vita – che non ha un dopo, se non, come tutte le storie, l'apertura alle sue possibili letture che è, in sé, un specie di eternità. Ed è ancora Jankélévitch a venirci in aiuto: «Si potrebbe dunque dire che la vita eterna, vale a dire il fatto indelebile di essere stato, è un regalo che la morte fa alla persona vivente. Il fatto dell'*esser-stato* è dunque, alla lettera, un *istante eterno*, e si comprende perché eternità e istante cessano qui di contraddirsi: la nascita e la morte circoscrivono su un fondo di eternità, ritagliano nell'infinito l'insularità biografica dell'esistenza»[42]. In altre parole, è proprio dal "finire" che la protagonista consegue la totalità dell'Esserci-stata, e l'eternità a venire, indicibile, rimane soltanto evocata, in extremis, nelle esplosioni di vita nuova che sembrano nascere dal suo ritorno alla terra.

Ora, passando a Bolaño, si entra in un territorio solo apparentemente diverso, perché diversi sono la forma, il tono, ma non le premesse, e in fondo nemmeno il contenuto. Infatti, sebbene in entrambi i racconti brillino per assenza i rimandi a un

---

[41] *Ibidem*.

[42] V. JANKÉLÉVICH, *La morte*, op. cit., p. 455. Il filosofo insiste a lungo, nel IV e ultimo capitolo del suo prezioso saggio, sull'irrevocabilità tanto della morte quanto del fatto di aver vissuto, in altre parole, del fatto che la vita di chiunque è stata per sempre: «Lo abbiamo chiamato il grande Istante: la vita dell'uomo non è forse una sorta di istante, un istante di settanta o ottant'anni? Di questo corso non resta, in capo a qualche secolo, che l'unico esile fatto di aver vissuto. Questo fatto infinitesimale è il miracolo per cui l'ipseità è salvata per un pelo dal nulla […] ciò che avrebbe potuto restare per sempre inesistente sopravvivrà per sempre» (ivi, p. 456).

possibile aldilà quale prefigurato dalle religioni, si conserva il dualismo anima/corpo che, iniziato con Platone, per trovare pieno compimento nel cristianesimo, è spia di quanto l'umanità non riesca a rinunciare a una soluzione consolatoria per un problema che soluzione non ha, qual è la morte[43]. «Noi – scrive Freud – non crediamo fino in fondo alla nostra morte»: anche quando immaginiamo chi ci piangerà in quel frangente, siamo ancora lì, come spettatori[44]. Il protagonista del racconto di Bolaño è, a tutti gli effetti, anche in quanto privo del pathos di Ana María, uno spettatore, ma è proprio questo che, come vedremo, in un certo senso lo salva. Ecco l'incipit: «*Ho una notizia buona e una notizia cattiva. Quella buona è che esiste una vita (o qualcosa di simile) dopo la vita. Quella cattiva è che Jean-Claude Villeneuve è necrofilo. La morte mi sorprese in una discoteca di Parigi alle quattro del mattino*»[45].

A questa prolessi tanto icastica quanto disinvolta segue la descrizione dettagliata delle circostanze della morte per infarto del protagonista e voce narrante, riassunta in una fitta al cuore, un capogiro e un breve istante di oscurità, avvenuta sulla pista da ballo di un locale notturno sotto lo sguardo degli astanti. Il contrasto fra il trauma del decesso e la lucidità dell'uomo è sottolineato dal fatto che il suo primo pensiero è rivolto a un'analogia con la situazione «*facile*», «*superficiale e per nulla credibile*» del film americano *Ghost*, in cui si vede lo spirito di Patrick Swayze separarsi dal corpo e guardare stupefatto il proprio cadavere: «*Quando è venuto il mio*

[43] Come ci ricorda C. G. JUNG (*Anima e morte. Sul rinascere*, op. cit., p. 25), per le maggiori religioni viventi, fra cui il cristianesimo e il buddhismo, il senso dell'esistenza si compie con la sua fine: «Si può dire, anzi, che la più parte di quelle religioni sono complessi sistemi di preparazione alla morte», nel senso che quella stessa fine diventa anticamera di una nuova vita ultraterrena. Nell'inaugurare il suo noto saggio antropologico sulla morte, Edgar MORIN (*L'uomo e la morte.* Trento, Edizioni Centro Studi Eriksson, 2014, pp. 28-33) va ancora più indietro, considerando come già presso le società primitive, prima che diventasse un concetto, la morte era considerata una specie di prolungamento della vita individuale, come dimostra l'importanza data alla sepoltura: «la morte primitiva è saldata alla terra quanto l'utensile. I morti sono a immagine e somiglianza dei vivi, hanno cibo, armi, caccia, desideri, rabbia… una vita corporea». Riflette anche, con Bachofen, che esistono «numerose civiltà in cui le case dei morti sono più sontuose di quelle dei vivi», come del resto testimoniano le vestigia monumentali delle tombe e dei templi. Una formidabile «architettura patologica» da cui si evince il riconoscimento e la contestuale negazione della morte, anche a riprova della precocità universale della credenza nell'immortalità.

[44] La conferenza di Freud, dal titolo *Noi e la morte* (1915), è citata in U. GALIMBERTI, *Paesaggi dell'anima*, Milano, Feltrinelli, 2018, p. 101.

[45] R. BOLAÑO, *Puttane assassine*, op. cit., p. 166.

turno, però – confessa il protagonista, costretto a ricredersi sulla puerilità degli americani – *è andata esattamente allo stesso modo. Ci sono rimasto secco. In primo luogo, perché ero morto, fatto che giunge sempre inaspettato* [il protagonista ha trentaquattro anni, *n.d.r.*], *tranne immagino nel caso di certi suicidi, e poi perché mi ritrovavo a interpretare involontariamente una delle peggiori scene di* Ghost […], *motivo per cui* – conclude – *dopo morto mi sarei volentieri messo a ridere come un matto*»[46].

È per questo che, malgrado una delle prime reazioni del neodefunto dinanzi ai sintomi del trapasso sia lo sgomento, «*per l'impressione di essere morto, per la paura di essere morto e di non sapere che cosa veniva dopo*»[47], la descrizione assume presto il tono asettico di un rapporto scientifico:

Quando uno muore, il mondo reale si muove *un po' e questo contribuisce al capogiro. È come se all'improvviso ti mettessi un paio di occhiali con un'altra graduazione, non molto diversa dalla tua, ma diversa. E il peggio è che sai che sono i tuoi occhiali, non degli occhiali sbagliati. E il mondo reale si muove un po' verso destra, un po' verso il basso, la distanza che ti separa da un determinato oggetto cambia impercettibilmente, e questo cambiamento lo percepisci come un abisso, e l'abisso contribuisce al capogiro, ma questo non è che sia grave*[48].

Anche in Bombal lo sprofondare nella morte era simile a una vertigine, e così la diversa percezione degli oggetti, e l'abisso in attesa. La differenza, qui, è che l'insieme non appare né poetico né affascinante e, dopo un breve momento di debolezza in cui al protagonista «*viene voglia di piangere o di pregare*», tutto acquista dimensioni prosaiche rimandando a similitudini scontate: «*I primi minuti da fantasma sono minuti da knock out imminente. Ti ritrovi come un pugile suonato che barcolla sul ring nel prolungato istante in cui il ring sta evaporando. Ma poi ti tranquillizzi e in genere quello che fai è seguire la gente che è con te, la tua ragazza,*

[46] Ivi, p. 168.
[47] *Ibidem*.
[48] *Ibidem*.

i tuoi amici o, al contrario, il tuo cadavere»[49]. Quando lo «*spirito*» si separa dal corpo – e colpisce l'utilizzo di questo termine, sempre eluso da Bombal[50] – accadono al protagonista di Bolaño, in estrema sintesi, cose analoghe a quelle che esperisce Ana María, ovvero assistere alle reazioni di chi rimane e osservare il proprio corpo dall'esterno, ma quello che in Bombal si sviluppa in una cinquantina di pagine crepuscolari e liriche qui si risolve in una scenetta venata di humour nero:

Ero lì, a guardare il mio corpo sbattuto per terra in una posa grottesca, come se nel bel mezzo del ballo e dell'infarto mi fossi sgangherato del tutto, o come se non fossi morto di un arresto cardiaco ma lanciandomi dal tetto di un grattacielo, e non riuscivo a fare altro che guardare e girare su me stesso e cadere, perché avevo un capogiro tremendo, mentre un volontario di quelli che non mancano mai mi praticava la respirazione artificiale (o la praticava al mio corpo) […] *e anche se ero un po' intontito mi sarebbe piaciuto dirgli che continuassero pure a provarci, che continuassero a rianimarmi, ma la gente era stanca e quando qualcuno nominò la polizia tutti si tirarono indietro e il mio cadavere rimase solo su un lato della pista, con gli occhi chiusi finché un'anima caritatevole non mi buttò addosso una tovaglia per coprire il fatto che ormai ero definitivamente morto*[51].

Il corpo del protagonista non appare più bello di prima, anzi assume una posa grottesca e scomposta; l'intervento di respirazione bocca a bocca si esaurisce ben presto nella stanchezza generale, mentre un'impoetica tovaglia gettatagli sopra liquida la morte come definitiva senza visioni di rinascite siderali. Come se non bastasse, in una squallida versione speculare dell'uomo accorso al capezzale di Ana María, fonte di meditazioni sull'amore e sulla morte, Cécile Lamballe, la donna dei sogni del protagonista, che danzava con lui al momento del decesso, prima rimane impassibile, poi scompare dal suo orizzonte visivo perché, banalmente, «*se l'è filata dal locale*».

[49] R. BOLAÑO, *Puttane assassine*, op. cit., p. 169.
[50] Solo in un'occasione, rivolgendosi alla sorella Alicia, che è credente, Ana María allude al "suo" Dio – «*Sono qui, che mi disgrego avvinta contro la terra. E mi domando se un giorno lo vedrò, il viso del tuo Dio*», per poi aggiungere «*Ed è possibile, più che possibile, Alicia, che io non abbia un'anima*»: M. L. BOMBAL, *L'ultima nebbia*, op. cit., pp. 66-67. L'uso di "*spirito*" in Bolaño, invece, pur ripetuto, non rimanda alla religione, quanto all'utilizzo quotidiano del termine che investe tanto i credenti quanto gli atei, come automatismo del parlato.
[51] R. BOLAÑO, *Puttane assassine*, op. cit., pp. 169-70.

A questo punto entra in scena il primo *turning point* della narrazione annunciato nell'incipit, che allontana, non solo nel tono, il racconto di Bolaño da quello di Bombal: il trapasso del protagonista si svolge *in progress* senza uno sguardo al passato, in un presente assoluto simile a quello del cinema. Sotto gli occhi del lettore e del morto una cinepresa seguirà gli spostamenti del suo corpo – «*o ex corpo (non so come esprimermi al riguardo*)», commenta il narratore – «*alla mercé della burocrazia della morte*», che nel suo caso includerà l'inaudita vicenda di venir trafugato da due lettighieri dell'obitorio e venir "dato in affitto" per una notte a un necrofilo, il famoso stilista di nome Jean-Claude Villeneuve.

Nelle ore trascorse all'obitorio, che comincia a considerare la propria nuova casa – «*mi stavo già abituando alla mia condizione di fantasma*» –, il protagonista sperimenta, in qualità di spettatore del proprio corpo, contraddittori stati d'animo in cui prevalgono, come già in Ana María, la sorpresa e la curiosità. Quanto alla riflessione, invece, l'uomo evita di intraprendere un eccessivo approfondimento, preferendo abbandonarsi alla sopravvenuta sensazione di benessere: «*A poco a poco si placò la sensazione di capogiro, anche se a un certo punto ebbi una crisi di panico, durante la quale pensai all'inferno e al paradiso, alla ricompensa e al castigo, ma quel genere di timore irragionevole non durò a lungo. In realtà cominciai a sentirmi meglio*»[52].

Il registro rimane, infatti, quello corrivo dei primi istanti. Anche dinanzi alle grandi domande esistenziali, il narratore ricorre al luogo comune (le dicotomie inferno/paradiso e ricompensa/castigo) per eludere l'enigma della morte, liquidandolo in sentenze sfibrate dall'uso. Nella distanza dalla solidità del reale, l'uomo rivaluta, ad esempio, le proprie pene d'amore, che adesso gli paiono addirittura grate, non prive «*di una certa eleganza*», inducendolo all'ordinaria conclusione: «*immancabilmente ci rendiamo conto delle cose quando non c'è più niente da fare*»[53]. Inoltre, nel momento in cui i due lettighieri prelevano il suo cadavere per trasferirlo a casa del committente, ha inizio un'avventura che monopolizza tutta la

[52] Ivi, p. 172.
[53] Ivi, p. 173.

sua attenzione, facendogli scoprire un lato sensazionale della morte: nel riconoscere l'anfitrione, l'uomo è infatti colto da un tale sbigottimento che il proprio decesso diventa quasi irrilevante: «*A partire da quel momento tutto nella mia nuova vita soprannaturale cominciò a cambiare, ad accelerare in fasi che si distinguevano perfettamente l'una dall'altra malgrado la rapidità con cui si susseguivano*»[54]. Lo stilista, noto, grazie alle apparizioni in tivù e sui rotocalchi, per la sua raffinata eleganza, in jeans e maglietta bianca gli sembra «*un vecchio rocchettaro insonne*», e di lì in avanti la descrizione dello sbalorditivo incontro si manterrà in bilico fra la comicità e il grottesco. Il fatto è che il defunto, completamente avulso dal proprio corpo divenuto residuo[55] (un fantoccio alla mercé di Villeneuve) osserverà l'avvicendarsi della situazione in parte con la trepidazione di uno spettatore cinematografico: «*Io non sapevo, sono sempre stato un ingenuo, quali fossero le sue intenzioni. Se lo avessi saputo mi sarei agitato. Ma non lo sapevo, quindi mi sedetti su una delle comode poltrone di pelle che c'erano nella stanza e aspettai*»[56], in parte con una curiosità da anatomopatologo «*mi avvicinai un po' e vidi il mio corpo nudo, più grassoccio di quanto avrei desiderato, ma non tanto, gli occhi chiusi e un'espressione assente*»[57]. Quando poi (con un certo sollievo, va detto) l'uomo constata di venir utilizzato dallo stilista esclusivamente come oggetto di libidine, la conclusione è esilarante: «*Provai sensazioni contrastanti: disgusto per quello che vedevo, gratitudine per non essere stato sodomizzato, sorpresa per il fatto che Villeneuve era Villeneuve, rancore contro i lettighieri che avevano venduto o dato in affitto il mio corpo, perfino vanità per il fatto di essere involontariamente oggetto del desiderio di uno degli uomini più famosi di Francia*»[58].

---

[54] Ivi, p. 178.
[55] J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, op. cit., p. 177: «Nella morte biologica, la morte e il corpo, invece di esaltarsi reciprocamente, si neutralizzano. La biologia presuppone fondamentalmente la dualità dell'anima e del corpo. Questa dualità è in qualche modo la morte stessa, perché è essa che oggettiva il corpo come residuo - oggetto cattivo che si vendica morendo. È in funzione dell'anima che il corpo diventa questo fatto bruto, oggettivo, questo destino di sesso, d'angoscia e di morte. È in funzione di questa frattura immaginaria, l'anima, che il corpo diventa questa "realtà", che esiste solamente per essere votata alla morte».
[56] R. BOLAÑO, *Puttane assassine*, op. cit., p. 178.
[57] *Ibidem*.
[58] Ivi, p. 179.

Al termine del ragionamento, il defunto/spettatore non si trattiene e sbotta: «*Dovrebbe vergognarsi, dissi*»[59]. Ed ecco il secondo *turning point*: Villeneuve può udirlo. A questo punto il racconto comincerà a derivare allegramente verso una sorta di lieto fine: «*Mi parve un miracolo. All'improvviso mi sentii così felice che gli perdonai il suo precedente atto di lascivia*»[60]. Solidale con il giustificato sgomento dello stilista («*temetti gli venisse un attacco di cuore o che morisse dallo spavento*»[61]), l'uomo cerca di calmarlo in tutti i modi, dandogli prova della propria natura eterea, anche perché ha cominciato a provare «*un'ondata di simpatia nei suoi confronti*»[62]. Quanto al mistero relativo al proprio status, è lo stesso fantasma (ché in questi termini si riferisce più volte a se stesso) a rimanere interdetto, affrettandosi a trovare, come al solito, una sbrigativa soluzione: «*La mia natura era rimasta, chiaramente, quella di un vivo. Eppure era evidente che non ero vivo. Per un istante pensai che tutto poteva essere un sogno. Col coraggio proprio dei fantasmi mi dissi che se era un sogno la cosa migliore (e l'unica) che potevo fare era continuare a sognare*»[63].

Lasciando da parte il comico accenno all'insondabile «*coraggio dei fantasmi*», scartare il sogno come triviale stratagemma risolutivo della cattiva letteratura fantastica, per accettarlo come nuova realtà secondo la visione nicciana, fa sì che il frangente, prima grottesco e parecchio assurdo, assuma via via i confortanti contorni di una "vita nova": «*La situazione a prima vista, sarebbe potuta sembrare imbarazzante, ma per me fu come una seconda o terza rinascita, voglio dire per me fu l'inizio della speranza e al tempo stesso la consapevolezza disperata della speranza*»[64]. Infatti, dopo aver convinto definitivamente Villeneuve della propria esistenza, quale che fosse, assieme a lui il protagonista intraprenderà un amichevole dialogo, in cui il defunto ascolterà di buon grado le scuse dello stilista, un succinto resoconto autobiografico e un tentativo di giustificazione della sua debolezza che lo

[59] *Ibidem*.
[60] *Ibidem*.
[61] Ivi, p. 180.
[62] *Ibidem*.
[63] Ivi, p. 181.
[64] Ivi, p. 183.

renderà più umano, sigillando definitivamente la loro amicizia. Con il sottile compiacimento di essere diventato interlocutore e confidente del più grande stilista di Francia, il defunto concluderà: «*Capii che entrambi eravamo se non esultanti di gioia, ragionevolmente felici*»[65].

E non finisce qui. Lo scioglimento è introdotto da un ultimo, per nulla marginale, colpo di scena: quando i lettighieri arrivano a ritirare il suo cadavere, l'uomo decide di separarsene definitivamente accettando l'invito di Villeneuve a rimanere in sua compagnia e, senza concedere spazio al sentimentalismo, osserva con freddezza l'operazione, immaginando già il corpo inerte reclamato dai parenti e confessando: «*non provai il minimo accenno di nostalgia o di tristezza o di malinconia*»[66]. Dopodiché, il defunto torna in salotto a far compagnia a Villeneuve – il quale, con un'annotazione che sfiora ancora una volta la comicità, parlava da solo credendo di rivolgersi a lui – e lì si accomoda confidando al lettore: «*lo lasciai parlare di tutto quello che voleva*»[67], frase che suggella il racconto con un finale aperto.

«Per vincere il panico o una inquietudine tenace – scrive Emil Cioran – non c'è nulla di meglio che immaginare la propria sepoltura»[68]: nel caso di *Il ritorno*, come si è visto, anche in virtù del tono scanzonato della narrazione, l'uomo placa lo sgomento del sapersi morto, considerando a lungo il proprio corpo esangue, fino a concepirsi totalmente *altro* da lui; non a caso, gli è possibile non seguire il proprio cadavere rimanendo a casa di Villeneuve. Per il protagonista, infatti, la separazione dal corpo non sigla la perdita dell'individualità che (secondo Edgar Morin) è il vero motivo del terrore dinanzi all'idea della decomposizione[69]. Nello scoprire di sussistere anche

[65] Ivi, p. 184.
[66] Ivi, p. 185.
[67] Ivi, 186
[68] E. CIORAN, *L'inconveniente di essere nati*, Milano, Adelphi, 1991, p. 110. La citazione prosegue non solo con il consueto cinismo esistenziale dello scrittore rumeno, ma con un tono vagamente comico che ne ha suggerito l'associazione con il racconto di Bolaño: «Metodo efficace, alla portata di tutti. Per non dovervi ricorrere troppo spesso durante la giornata, la cosa migliore sarebbe provarne il beneficio fin dal risveglio» (*ibidem*).
[69] E. MORIN (*L'uomo e la morte*, op. cit., pp. 36-37): «il terrore della decomposizione non è altro che il terrore della perdita dell'individualità […] è evidente che l'ossessione per la sopravvivenza, spesso a sprezzo della propria stessa vita, rivela nell'uomo la preoccupazione lancinante di salvare la propria individualità

senza il corpo, abbracciando l'idea di un se stesso etereo, l'uomo placa il trauma della morte, facendo spazio alla serenità cui si accennava. Non solo. Rispetto al suo anfitrione, il morto ha impiegato meno tempo a riaversi dallo sgomento, dimostrando la superiorità che solo un distacco dalla vita materiale può garantire, quel "menefreghismo dei morti" con cui ci soccorre ancora Cioran: «Forse è questo la morte: una sensazione di grande, di estrema superiorità»[70].

La soluzione scelta da Bolaño per raccontare l'istante mortale, giocando su un registro cinico, sottilmente umoristico e paradossale, è genericamente in linea con il suo stile, ben lontano da quello intimista e melancolico di Bombal, spia dell'epoca in cui l'autrice scrive.

La leggerezza degli accenti sembra rimandare, in Bolaño, anche a una sorta di *carpe mortem.* Come il *carpe diem* latino non era per invitare a quel *memento mori* di mortificazione che sarebbe stato suggerito dagli ossari e dalle *artes moriendi* cristiani, bensì a gioire del momento presente, così il raffigurare in modo disadorno e colloquiale la solennità del trapasso invita a sottrarre drammaticità a uno degli argomenti più ossessivamente frequentati e/o paventati dal pensiero occidentale, maggiormente laddove convocato, come in questo caso, in prossimità della perversione sessuale. Mettendo banalmente a coesistere in ameno dialogo sesso estremo e morte, Bolaño sembra prendersi gioco della progressiva sostituzione del tabù sessuale con quello mortale, condensato nel famoso articolo di Geoffrey Gorer, dal significativo titolo *La pornografia della morte* (1955)[71]. Nei ragionamenti della voce narrante di *Il ritorno* c'è, a differenza del rimpianto che pervade *Sotto il sudario*, una specie di autocommiserazione per la banalità della propria esistenza e dei suoi inconsistenti crucci, di contro a una raggiunta consapevolezza in virtù della

---

oltre la morte. L'orrore della morte è dunque l'emozione, il sentimento o la coscienza della perdita della propria individualità […] Questo trauma in seno alla consapevolezza della morte è già, in nuce, *l'idea* della morte (che non è altro che l'idea della perdita dell'individualità) strettamente associata alla consapevolezza realistica del fatto della morte. Questa idea si contrappone, pur essendovi associata, alle metafore dell'immortalità che riempiono la morte di contenuto di vita. L'idea della morte propriamente detta è un'idea senza contenuto, o se si preferisce il cui contenuto è il vuoto infinito. È la più vuota delle idee vuote perché il suo contenuto è l'impensabile, l'inesplorabile».

[70] E. CIORAN, *Il funesto demiurgo*, Milano, Adelphi, 1986, p. 82.

[71] Consultabile all'URL: https://www.glistatigenerali.com/wp-content/uploads/2015/11/La-pornografia-della-morte-G.-Gorer.pdf.

morte, che permette al protagonista, dopo il primo stupore e rammarico, di accomodarsi serenamente nella nuova condizione spirituale di invisibilità, prospettando piacevoli conversazioni con il famoso stilista bisognoso di affetto e di compagnia, nella più totale noncuranza e indulgenza nei confronti del suo raccapricciante vizietto.

Nel leggere il racconto di Bolaño l'accostamento con l'immagine del cavaliere de *Il settimo sigillo* (1957) di Ingmar Bergman che gioca a scacchi la morte, guardandola in faccia, sorge spontanea[72]. Quella scena iniziale illustra bene, secondo Andrea Oppo, il concetto che la morte è solo un pensiero e, se sfidata sul suo stesso terreno (quello del pensiero, appunto), può essere vinta, perché a morire sarà soltanto il corpo[73]. Così il protagonista di *Il ritorno*, dimenticata la profanazione del proprio corpo, che ormai gli è estraneo, sfida la condizione di neo-morto mettendola su un altro piano – un amabile scambio di idee con colui che ha violato qualcosa che ormai non lo riguarda – e qui, laicamente, l'idea di resurrezione si trasforma in una semplice comunione fra uomini. Dell'immortalità dell'anima cristiana rimane, nel racconto di Bolaño, il mito egalitarista che vede sanata la sostanziale ineguaglianza mondana precedente la morte[74]. Il famoso stilista Villeneuve e il protagonista si trovano, infatti, alla pari: è questa la vera buona notizia del finale.

In conclusione, rimane inevasa, come c'era da attendersi, la provocatoria domanda posta da Shelly Kagan in apertura del suo saggio *Sul morire*: «Può esistere

[72] Già nel primissimo dialogo fra il Cavaliere e la Morte di BERGMAN (*Il settimo sigillo*, Milano, Iperborea, 2017, p. 8), si pone la questione di un dualismo fra individualità o anima e corpo: «CAVALIERE: Chi sei? / MORTE: Sono la morte/ CAVALIERE: Sei venuto a prendermi? / MORTE: È già da molto tempo che ti cammino a fianco/ CAVALIERE: Me n'ero accorto/ MORTE: Sei pronto? / CAVALIERE: È il mio corpo che ha paura, Non io/ MORTE: Be', non c'è da vergognarsene».

[73] Cfr. A. OPPO, *Il pensiero filosofico e il tema della morte*, op. cit.: «La morte vince sulla materia ma non vince in maniera così netta e inequivocabile rispetto all'idea, che materia non è. Dunque quest'ultima si rivale sulla morte producendo un pensiero che la annienti: che sia l'ignorare la morte stessa o l'idea dell'eternità. In qualche misura l'idea ha buon gioco, in prima battuta, nel suo tentativo di ingannare e sconfiggere la morte».

[74] Cfr. J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, op. cit., p. 141.

la vita dopo la fine della vita?», che potremmo declinare in "Può esistere la vita fittizia dei personaggi dopo la fine del racconto di tale vita?"[75].

La risposta della letteratura, che riesce in qualche modo a eludere i sofismi della filosofia, risiede, forse, nella forma stessa del racconto breve: il suo fondarsi sul sospeso del non detto, su una voluta ambiguità, su una presunta espansione oltre le pagine. Non è un caso che, salvo rare eccezioni, siano racconti quelli che affrontano in modo diretto il tema del trapasso: l'impossibilità di esplorare a fondo l'argomento sembra invocare una finzione in grado di tenere in piedi il mistero che permea il momento mortale, riuscendo a far presagire, senza proferirle, forme di esistenza *post mortem* in finali aperti: l'evocazione di misteriose rinascite in Bombal, la conversazione infinita in Bolaño.

Due stili e toni narrativi diametralmente opposti: scanzonato, minimale, cinico, pervaso di humor nero Bolaño; suggestiva, lirica, crepuscolare, drammatica Bombal. Entrambi, a modo proprio, due rari tentativi di sfidare la *suspention of disbelief* del lettore senza cedere alla tentazione del fantastico di postulare una vera e propria vita nell'aldilà, ma limitandosi a condurlo nella regione di quell'ineffabile *Durante* in cui è in atto un passaggio, quasi un naturale prosieguo del divenire, se è vero che il divenire stesso può essere visto come un morire continuando nella trasformazione: «L'irreversibilità del divenire – ci soccorre un'ennesima volta Jankélévitch – è soprattutto l'impossibilità di ritornare»[76]. Se nel non immergersi mai nello stesso fiume risiede il segreto del divenire e l'assoluta novità di ogni istante, è indubbio che la morte, corollario naturale della vita, ne sia l'epifania per eccellenza: intersezione fra due nulla (il passato che non esiste più e il futuro che non esiste ancora), è un nulla, secondo Bolaño e Bombal, di cui non si può raccontare oltre.

Vittoria Martinetto

---

[75] S. KAGAN (*Sul morire. Lezioni di filosofia sulla vita e la sua fine*, op. cit.) si domanda: «La morte è la fine della vita. Perciò chiedere se posso sopravvivere alla mia morte non significa altro che chiedere: posso ancora essere vivo dopo che ho terminato di vivere? […] Pertanto la domanda, "sopravviverò alla mia morte?" è solo una forma abbreviata di "sopravviverò alla morte del mio corpo"».

[76] V. JANKÉLÉVICH, *La morte*, op. cit., p. 288.

Bibliografia e sitografia

P. ARIÈS, *Storia della morte in Occidente*, Milano, Rizzoli, 2017;
P. AUSTER, *The Invention of Solitude*, London, Faber & Faber, 1982;
G. BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, J. Corti, 1948;
G. BATAILLE, *L'erotismo*, Milano, SE, 2017;
I. BERGMAN, *Il settimo sigillo*, Milano, Iperborea, 2017;
A. BIERCE, *An Occurrence at Owl Creek Bridge*, London, Start Classics, Simon & Schuster, 2015;
R. BOLANO, *Puttane assassine*, Palermo, Sellerio, 2004;
M. L. BOMBAL, *L'ultima nebbia*, Palermo, Sellerio, 1997;
J. L. BORGES, *Finzioni*, Milano, Adelphi, 2015;
J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 2015;
F. CHENG, *Cinque meditazioni sulla morte, ovvero sulla vita*, Torino, Bollati Boringhieri, 2015;
E. CIORAN, *Il funesto demiurgo*, Milano, Adelphi, 1986;
ID., *L'inconveniente di essere nati*, Milano, Adelphi, 1991;
J. CORTÁZAR, *Tutti i fuochi il fuoco*, Torino, Einaudi, 2014;
EPICURO, *Lettere. Sulla felicità, sul cielo e sulla fisica*, Milano, BUR Rizzoli, 2016;
W. FAULKNER, *As I Lay Dying*, London, Vintage Random House, 1996;
U. GALIMBERTI, *Paesaggi dell'anima*, Milano, Feltrinelli, 2018;
G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Occhi di cane azzurro*, Milano, Mondadori, 1998;
G. GORER, *La pornografía della morte*, 2015; cfr. L'URL: https://www.glistatigenerali.com/wp-content/uploads/2015/11/La-pornografia-della-morte-G.-Gorer.pdf;
M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 2019;
V. JANKÉLÉVICH, *La morte*, Torino, Einaudi, 2009;
S. KAGAN, *Sul morire. Lezioni di filosofia sulla vita e la sua fine*, Milano, Mondadori Edizione Kindle, 2019;
E. MORIN, *L'uomo e la morte*, Trento, Edizioni Centro Studi Eriksson, 2014;
A. OPPO, *Il pensiero filosofico e il tema della morte*, 2014; cfr. l'URL: http://www.pfts.it/images/docenti/oppo_andrea/La_filosofia_e_la_morte1;
PLATONE, *Fedone o Sull'Anima*, Milano, Feltrinelli, 2017;
ID., *Simposio*, Milano, Adelphi, 2018;
L. RASTELLO, *Dopodomani non ci sarà. Sull'esperienza delle cose ultime*, Milano, Chiarelettere, 2018;
J. RULFO, *Pedro Páramo*, Torino, Einaudi, 2004;
L. N. TOLSTOJ, *La morte di Ivan Ilič*, Milano, Rizzoli, 1994;
M. VOVELLE, *La morte e l'Occidente dal 1300 ai giorni nostri*, Roma-Bari, Laterza, 1983.

Maria Marcone: biografia, opere e questione femminile

Introduzione

Una recente indagine sulla manualistica scolastica[1], nell'ambito della letteratura italiana, dimostra come la presenza femminile sia spesso marginale. Poche le superstiti nei libri di testo, i cui brani antologizzati, gli stessi per decenni, vengono asportati dalle opere originarie e decontestualizzati. Questa pubblica esecuzione muliebre coesiste con l'ipertrofica quantità di pagine maschili.

Si affacciano timidamente alla manualistica, a partire dalla fine dell'Ottocento, Matilde Serao e Grazia Deledda; Sibilla Aleramo appare in coda al romanzo di primo Novecento di Pirandello, Svevo e Tozzi. A seguire un silenzio immorale fino al secondo dopoguerra, quando riaffiorano Lalla Romano, Natalia Ginzburg, Renata Viganò ed Elsa Morante. Il panorama composito della letteratura contemporanea si riduce ad uno sparuto gruppo di autrici ammonticchiate. E Aglaia Anassillide in arte Angela Veronese, Angelica Palli, Cristina Trivulzio, Caterina Percoto, Jessie White, Anna Maria Zuccari in arte Neera, Carolina Invernizio, Vittoria Aganoor, Virginia Olper Monis, Annie Vivanti, Ada Negri, Willy Dias, Teresa Ubertis, Paola Drigo, Flavia Steno, Maria Messina, Dolores Prato, Anna Banti, Gianna Manzini, Amalia Liana Negretti Odescalchi in arte Liala, Fausta Cialente, Maria Bellonci, Marise Ferro, Laudomia Bonanni, Paola Masino, Giovanna Zangrandi, Alba De Céspedes, Irene Brin, Joyce Lussu, Anna Maria Ortese, Maria Luisa Spaziani e Oriana Fallaci? Giusto per ricordarne alcune[2], escludendo le poetesse e le autrici ancora viventi.

---

[1] Vd. F. VENNARUCCI, *La voce di lei. Forme di sessismo nei libri di testo*, in *Che genere di lingua? Sessismo e potere discriminatorio delle parole*, a cura di M. S. Sapegno, Roma, Carocci, 2010. Prendendo in esame sette storie letterarie che coprono un arco temporale che va dal 1985 (R. CESERANI, L. DE FEDERICIS, *Il materiale e l'immaginario*) al 2008 (A. ANTONELLI, M. S. SAPEGNO, *L'Europa degli scrittori*) l'autrice riscontra una maggiore attenzione alle autrici nei manuali più recenti, sebbene, essendo queste raggruppate in percorsi ad hoc, si rischi di ridurle ad una mera quota rosa; diversamente in *L'Europa degli scrittori*, a cura di A. Antonelli e M. S Sapegno, con l'introduzione di una sezione specifica intitolata *L'altra voce*, le scrittrici e le potesse vengono valorizzate grazie a scelte inusuali.

[2] Vd. M. ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino,

Per non parlare della prosa meridionale: le zone periferiche della penisola non godevano dell'attenzione della critica, quindi una duplice assenza, perché femminile e perché lontana dai salotti mondani o dalle case editrici più dinamiche del Secondo dopoguerra. Nonostante una prima fase di oblio, negli anni Sessanta comparvero i primi studi sugli autori pugliesi[3] ed è in questo clima che si innesta il desiderio rendere nota una signora del Sud, ingiustamente dimenticata.

Biografia

Maria Marcone, primogenita di quattro figli, è nata a Foggia il 7 aprile 1931, dal padre Arturo Marcone e dalla madre Carmela Surdi. Il padre, affaticato per anni da una stenosi mitralica allora non operabile, morì pochi mesi prima di raggiungere, presso la biblioteca provinciale di Foggia che aveva fondato e diretto, i dieci anni di pubblico impiego utili ad attribuire alla famiglia la reversibilità. Seguirono anni difficili durante i quali la famiglia si sostenne con aiuti economici da parte dei nonni materni e con i primi compensi delle lezioni private dell'autrice, che riuscì a laurearsi con lode in lettere classiche presso l'Ateneo barese, discutendo una tesi sul carteggio

---

Einaudi, 1998; F. DE NICOLA, P. A ZANNONI, *La fama e il silenzio: scrittrici dimenticate del primo Novecento*, Venezia, Marsilio, 2002; *Fuori norma. Scrittrici italiane del Novecento. Vittoria Aganoor, Paola Drigo, Rosa Rosà, Lina Pietravalle*, a cura di B. Marola, M. T. Munini, R. Regio, B. Ricci, Ferrara, Luciana Tufani Editrice, 2003; V. P. BABINI, *Parole armate. Le grandi scrittrici del Novecento italiano tra Resistenza ed emancipazione*, Milano, La tartaruga, 2018.

[3] Vd. M. SANSONE, S. PAOLO, *Narratori di Puglia e Basilicata*, Milano, Mursia, 1966; AA. VV, *Puglia*, Milano, Electa, 1967; *Lirici pugliesi del Novecento*, a cura di F. Ulivi, E. F. Accrocca, Bari, Adriatica, 1967; F. ULIVI, E. F. ACCOCCA, *Prosatori e narratori pugliesi del Novecento*, Bari, Adriatica, 1969; W. BINNI, N. SAPEGNO, *Storia letteraria delle Regioni d'Italia*, Firenze, Sansoni, 1968; *Poeti di Puglia e Basilicata*, a cura di T. Fiore, Bari, Adriatica, 1972; P. SORRENTI, *Repertorio Bibliografico degli scrittori pugliesi contemporanei*, Bari, Arti Grafiche Savarese, 1976; *Inchiesta sulla poesia*, a cura di A. Manuali, B. Sablone, Foggia, Bastogi, 1978; AA. VV, *Storia della Puglia*, Bari, Adda, 1979; *Oltre Eboli: la poesia*, a cura di A. Motta, C. A. Augieri, Manduria, Lacaita, 1979; *Poeti della Puglia*, a cura di D. Giancane, R. Bizzarro, Forlì, Forum, 1979; G. CUSTODERO, *Puglia letteraria nel Novecento. Poeti e Prosatori*, Villanova di Castenaso, Longo Editore, 1982; M. DELL'AQUILA, *Parnaso di Puglia*, Bari, Adda, 1983; G. CUSTODERO, *Sul filo della storia*, Bari, Levante, 1984; S. D'AMARO, *Le caselle mancanti*, Manduria, Lacaita, 1986; M. I. DE SANTIS, *Periferia centrale*, Bari, Levante, 1990; A. LIPPO, *La vigna azzurra, La Puglia poetica degli Anni Ottanta tra cronistoria e immaginario letterario*, Taranto, Portofranco, 1993; M. I. DE SANTIS, D. GIANCANE, *La poesia in Puglia*, Forlì, Forum, 1994; C. SIANI, *Microletteratura: Scrittori e scrittura a san Marco in Lamis nel Gargano*, Foggia, QS Edizioni, 1994; V. JACOVINO, *Il viaggio e la poesia*, Taranto, Edizioni Terza Pagina, 1999; M. I. DE SANTIS, D. GIANCANE, *Vertenza Sud*, Nardò, Besa, 2000.

tra Giacomo Leopardi ed il Professor Mario Sansone, membro dell'Accademia dei Lincei.

Un mese prima della laurea, nel 1954, conobbe il futuro marito Antonio Ricci, prima politicante e poi insegnante di francese, che la sostenne nella lunga carriera di insegnante di materie letterarie, latino e greco. In questa fase di grande impegno non mancarono le gioie famigliari: dall'unione di Maria ed Antonio nacquero i figli Cristiana (1960) e Silvio (1962); di lì a pochi anni si trasferì a Bari e, pur allontanandosi dalla famiglia d'origine, riuscì a coniugare il ruolo di moglie, madre, insegnante di lettere e scrittrice[4].

Nel 1980, nella sala docenti del Liceo Scientifico Salvemini di Bari, incontrò Anna Santoliquido[5] con la quale nacque una sinergia che la spinse a combattere con determinazione per i diritti delle donne, raggiungendo le zone più remote dell'entroterra pugliese e lucano per partecipare ai comizi sindacali in sale brulicanti di operai, contadini, professionisti e studenti spesso sordi alle loro esigenze. Dopo anni di insegnamento, si dedicò interamente alla scrittura, privilegiando le case editrici locali, come accadde per la pubblicazione delle opere scritte in seguito all'assassinio del fratello Franco[6]; si spense a Bari il 15 gennaio 2014.

---

[4] L. LOVERO, *Maria Marcone donna e scrittrice*, in *Maria Marcone e la critica*, a cura di A. Ricci, Bari, Levante Editori, 1995, vol. II, p. 183.

[5] Collega di inglese e poetessa affermata, Anna Santoliquido è nata nel 1948 a Forenza, in Lucania, e vive a Bari. Ha pubblicato numerose raccolte poetiche: *I figli della terra* (Bari, Edizioni Giuseppe Laterza, 1981); *Decodificazione* (Edizioni Giuseppe Laterza, 1986); *Ofiura* (Edizioni Giuseppe Laterza, 1987); *Trasfigurazione* (Edizioni Giuseppe Laterza, 1992); *Nei veli di settembre* (Bari, La Vallisa, 1996); *Rea confessa* (Udine, Campanotto, 1996); *Il feudo* (Osniago, Pulcinoelefante, 1998); *Confessioni (di fine Millenio)* (Bari, Uniografica Corcelli, 2000); *Bucarest*, con prefazione di Raffaele Nigro (Pasian di Prato, Campanotto, 2001); *Quattro passi per l'Europa* (Bari, Edizioni Rega, 2011); *Nei cristalli del tempo* (Genzano di Lucania 2015); *Versi a Teocrito* (Bari, Progedit, 2015). Diverse liriche e racconti sono stati tradotti in inglese, spagnolo, serbocroato, cecoslovacco, greco, sloveno, romeno, armeno, cinese, albanese, francese, ungherese, arabo, tedesco, russo, macedone, turco, polacco, bulgaro, persiano e braille; ha inoltre conseguito molti riconoscimenti letterari in Italia e all'estero, tra cui la Laurea Apollinaris Poetica dall'Università Pontificia Salesiana di Roma nel 2017. Circa tre mesi fa, quando ho iniziato a raccogliere informazioni su Maria Marcone e la consegna dei volumi subiva rallentamenti a causa dell'emergenza sanitaria, ho contattato la poetessa, non immaginando che mi avrebbe concesso una lunga chiacchierata telefonica, durante la quale mi ha raccontato di aver fondato nel 1985 il Movimento *Donne e poesia*, che tuttora presiede, di aver aderito al Sindacato Nazionale Scrittori, assorbito poi dal Sindacato CGIL, in cui Maria Marcone ha avuto un ruolo di spicco: infatti, è stata eletta nel 2002 membro del Consiglio Generale del Sindacato Nazionale Scrittori. Inoltre, ha ricordato affettuosamente alcuni aneddoti sulle trasferte con i coniugi Ricci, in occasione di premiazioni, commuovendosi al solo ricordo degli amici di sempre.

[6] Il 31 marzo 1995, Franco Marcone, Direttore dell'Ufficio del Registro di Foggia, venne colpito da due colpi

Opere

L'autrice si avvicinò alla scrittura già durante l'adolescenza, ma la prima pubblicazione di una raccolta di racconti brevi, intitolata *Le stanze vuote* (ed. Cappelli), risale al 1967; in quest'opera già si delineava la fisionomia dell'autrice: chiarezza espressiva, predilezione per situazioni reali e modeste, scavo psicologico dei personaggi, specialmente femminili. In *Gli anni lunghi* (Bologna, Il Sagittario, 1968, con pref. di Tommaso Fiore) i bombardamenti alleati su Foggia del 1943 rivelano al lettore uno spaccato di storia contemporanea locale. Il romanzo è costituito da due parti: nella prima, intitolata *Le Pietre si muovono*, Sabina, alter ego dell'autrice, e la sua famiglia sfollano a Troia; nella seconda, intitolata *Una ragione di vita*, la protagonista, ormai cresciuta, frequenta il liceo e vive una breve e infelice parentesi amorosa. Tutt'altra ambientazione in *L'astronave di Alek*[7] (Milano, Mursia, 1970), considerata dalla Marcone un'opera di fantasia e non di fantascienza, che rivela l'esigenza di contatto con le nuove generazioni e l'impegno morale di affrontare temi impegnativi seppur in contesti fantasiosi.

Nel 1972 diede alle stampe *L'uomo della pietra* (Melegnano – MI, Club degli Autori), anche se a suscitare l'interesse da parte dei grandi editori fu *Analisi in Famiglia* (Milano, Feltrinelli, 1977) da cui fu tratto lo sceneggiato televisivo *Mia figlia*. Seguirono *Alice la morte, la fame e la scrittura* (Foggia, Bastogi, 1981) e *La casa delle donne* (Foggia, Bastogi, 1983): di questi ultimi tre volumi e della Trilogia *Le Generazioni*, composta dai romanzi *Le stelle di Ninella* (Fasano, Schena, 1987), *I labirinti di Lucia* (Fasano, Schena, 1990), *La terra di Francesca* (Fasano, Schena, 1991) e di *L'ultimo amore* (Gioia del Colle, Orizzonti Letterari, 1999) parlerò più approfonditamente nel paragrafo *La donna, la casa e la famiglia*.

---

di arma da fuoco, vicino alla propria abitazione. Le case editrici nazionali schivarono la pubblicazione di *Storia di Franco*, mentre l'Editore Schena di Fasano accettò coraggiosamente. Vd. L. P. AUCCELLO, *Impegno civile e sociale nel romanzo di Maria Marcone*, in *Maria Marcone e la critica*, a cura di A. Ricci, Bari, Levante Editori, 1995, vol. IV, p. 81.

[7] Una mattina d'estate, un omino proveniente da un pianeta secondario del Sistema Solare preleva da più zone del mondo alcuni bambini, tra cui Cristiana e Silvio, proprio come i figli dell'autrice. Atterrati su Gerù, lontani da distrazioni, possono concentrarsi sui mali che affliggono il mondo: le guerre, la povertà e la desertificazione imminente; tornati sul pianeta, metteranno in pratica gli insegnamenti appresi.

La raccolta di racconti *L'ultimo della classe* (Foggia, Bastogi, 1982) e *Nicolino*[8] (Milano, Mursia, 1985) nascono dalla significativa esperienza di insegnamento presso la scuola secondaria di primo grado; *Alina nel Tremila*[9] (Milano, Mursia, 1992), pur essendo una fiaba rivolta ai giovani, è proiettata nel futuro: infatti, la protagonista nasce nel 2993. A distanza di pochi anni, con il poliziesco *Il rifugio nel bosco* (Foggia, Edizioni del Rosone, 1994) l'autrice si cimenta per la prima volta nella scrittura di un giallo dall'ambientazione silvana[10]. Toni elegiaci e tratti autobiografici percorrono dolorosamente la *pièce* teatrale *Processo alla città*[11] (Foggia, Edizioni del Rosone, 1996) e *Storia di Franco*[12] (Fasano, Schena, 1998), opere pubblicate poco dopo la scomparsa del fratello Franco.

Cerca, Jovanka, cerca…[13] (Milano, Mursia Scuola, 2000) ripercorre la complessa testimonianza di adozione di una bambina originaria dell'Amazzonia, mentre in *Nicolino Finanziere* (Bari, Mario Adda Editore, 2000), prosecuzione del volume del 1985, il protagonista, ormai cresciuto, entrerà nella Finanza e sposerà

---

[8] *Nicolino* è la storia di un bambino originario di Bari vecchia, proveniente da un contesto famigliare disagiato: infatti, il padre e i due fratelli maggiori sono implicati in attività illecite e il giovane, pur di sfuggirvi, troverà lavoro in una trattoria per il turno serale poiché la mattina frequenta la scuola. Dopo innumerevoli peripezie, anche dolorose, il padre deciderà di interrompere l'attività di scippatore e Nicolino non proverà più vergogna per la sua famiglia.

[9] In *Alina nel Tremila* il mondo è sull'orlo della distruzione a causa dell'effetto serra, della desertificazione e del buco nell'ozono e può salvarsi solo grazie ad Alina, la donna-uccello che costruirà il proprio rifugio sul K2 portando l'intera memoria umana conservata in un pc. Dopo aver messo in salvo bambini, animali e frutti, vola verso il cielo trasformandosi in un punto luminoso.

[10] Il giallo è ambientato in un bosco del Subappennino Dauno vicino a Faeto, località ai confini tra la Puglia, la Campania ed il Molise, che, assieme al paese limitrofo di Celle di San Vito, costituisce l'unica minoranza francoprovenzale dell'Italia meridionale.

[11] Psicodramma in tre atti, nel quale l'autrice rievoca l'assassinio di Franco Marcone, tra l'indifferenza dei cittadini di Foggia: in un primo momento sfilano sul palco membri della famiglia Marcone e uomini delle istituzioni; in un secondo momento invece un gruppo di studenti, guidato da alcune insegnanti scrive un Manifesto nel quale i ragazzi chiedono che giustizia venga fatta; l'autrice stessa affida alla scuola un ruolo importante, poiché solo attraverso la cultura è possibile il riscatto.

[12] Ripercorre la storia di Franco Marcone dalla nascita, nel dicembre del 1937, alla sua morte, il 31 marzo del 1995, e si conclude con un capitolo intitolato *E ora che fare?* rivolto alle nuove generazioni ancora senza macchia, affinché, conoscendo la storia, possano diffonderla alla collettività. Alla storia dell'integerrimo direttore, per mostrarne la crescita e la maturazione, si intrecciano i ricordi d'infanzia, il vissuto della famiglia Marcone durante i bombardamenti su Foggia, la morte prematura del padre Arturo, le precarie condizioni economiche in seguito alla sua morte, gli amori e le carriere lavorative dei quattro figli.

[13] Orfana sia dei genitori naturali, morti durante un incendio, che dei genitori adottivi, venuti a mancare in un incidente a Bari, non potendo restare con i nonni, viene affidata a una famiglia di Napoli che ha da poco perso una figlia dell'età di Jovanka. La bambina, turbata dalla presenza di giochi e fotografie di Lidia, la figlia morta dei due coniugi napoletani, scappa fino ad arrivare ad Ariano Irpino proprio durante il terremoto del 1980; durante i soccorsi viene riconosciuta da una volontaria, riportata dai nonni e infine adottata dalla sua amata maestra.

proprio la compagna di classe per cui nutriva un affetto speciale. Gli ultimi due romanzi, *E venne il settimo giorno* (Nardò, Besa Editrice, 2005) e *Habel nell'età della luna persa* (Bari, M. Adda Ed., 2006), ripropongono la saga ambientata nel futuro.

Fortuna internazionale e traduzioni

Il "caso Marcone", come lo soprannominò il marito Antonio Ricci, non rimase circoscritto alla Daunia, ma raccolse i consensi del pubblico in ben quattro continenti grazie alle traduzioni. *Analisi in Famiglia* (Milano, Feltrinelli, 1977) venne tradotto in Svezia da Prisma di Stoccolma, in Francia da Payot di Parigi e in Inghilterra da The women's Press Ltd di Londra; inoltre, lo sceneggiato televisivo *Mia figlia* di Bongioanni, tratto dal romanzo, venne trasmesso in Germania, Australia, Svezia, Austria e Canada.

La casa editrice Pagès tradusse in catalano i romanzi della Trilogia *Le generazioni* e *La casa delle donne* (Foggia, Bastogi, 1983). *L'Astronave di Alek* (Milano, Mursia, 1970) e *Nicolino* (Milano, Mursia, 1985) furono tradotti in spagnolo presso la Casa Editrice Zig Zag di Santiago del Cile; inoltre, *Nicolino* (Milano, Mursia, 1985), grazie a una fortunata traduzione in spagnolo a cura della docente di lettere all'estero Tina Liscio, venne adottato come libro di testo nelle scuole italiane del Costarica e di Madrid, ma il successo più inaspettato giunse dall'estremo Oriente[14]: *Nicolino*, per merito dei traduttori Yuan Huaqing e Shen E Mei, fu considerato dal pubblico il libro *Cuore* del Novecento.

Sulla scia del consenso orientale, in Italia era prevista una miniserie televisiva di tre puntate, ma, nonostante la Rai avesse già acquistato i diritti, un imprevisto cambio ai vertici dell'azienda arrestò il progetto. Nel 2005 furono tradotti in sloveno

[14] A. RICCI, *Maria Marcone e la critica*, Bari, Levante Editori, 2005, vol. 4, p. 17. Shen E Mei, ordinaria di letteratura italiana all'Università di Pechino, annoverò Maria Marcone fra i trentaquattro autori, da Edmondo de Amicis a Luigi Malerba, della corposa antologia *Viaggio nella letteratura italiana contemporanea*. Il volume non ebbe la traduzione in russo poiché la traduttrice Irina Costantinova avrebbe voluto epurarlo dai riferimenti religiosi, ma l'autrice rifiutò.

tre racconti tratti dai *Racconti Tragicomici* e inseriti nell'*Antologia di brevi prose del Sud italiano* curata dalla poetessa Anna Santoliquido.

Status quaestionis

Nonostante il vasto numero di romanzi, poesie, articoli di giornale, recensioni di autori e poeti a lei contemporanei e i numerosi premi di cui è stata insignita, finora l'autrice non è stata oggetto di uno studio integrale, la sua opera è rimasta sommersa. Sono state scritte undici tesi che trattano alcuni aspetti della sua scrittura: due presso le università francesi di Grenoble e Rennes, e una presso quella di Liegi; sono state discusse tesi sull'opera narrativa dell'autrice, delle quali sette in Italia (di cui tre nell'Ateneo barese)[15] e una recente tesi di Dottorato in Svizzera[16].

Spunto imprescindibile per questo studio sono stati i cinque volumi critici concepiti dall'amato marito dell'autrice Antonio Ricci. Dal 1985 al 2010, anno di pubblicazione del quinto volume, ha lavorato con meticolosità riordinando cronologicamente articoli apparsi su quotidiani locali, su riviste prestigiose, inserendo stralci di carteggi, notizie a proposito di premi e riconoscimenti nonché

---

[15] Vd. F. MARASCA, *Tre tesi su Maria Marcone*, in *Maria Marcone e la critica*, a cura di A. Ricci, Bari, Levante Editori, 1995, vol. 2, pp. 143-44; *Presentata la VII laurea su Maria Marcone*, in *Maria Marcone e la critica*, a cura di A. Ricci, Bari, Levante Editori, 2005, vol. 4, p. 381; *Tesi di laurea a Foggia sulla narrativa di Maria Marcone*, in *Maria Marcone e la critica*, a cura di A. Ricci, Bari, Levante Editori, 2010, vol. 5, pp. 161 e 162. Il 6 luglio 1994, presso la Facoltà di Magistero dell'Università di Bari, Santina Ricucci ha conseguito la laurea con lode con una tesi in Storia della Letteratura per l'Infanzia, intitolata *Gli scritti per ragazzi di Maria Marcone* con la relazione della Professoressa Angela Danisi e la correlazione del Professor Daniele Giancane. Il 4 ottobre del 2000 presso la Facoltà di Scienze della formazione di Bari Angela Paparella ha presentato la tesi *L'autobiografia di Maria Marcone* con la relazione della Professoressa Giovanna Zaccaro, docente di letteratura italiana moderna e contemporanea, e la correlazione della Professoressa M. Pagliara, docente di letteratura comparata. Nel 2004 Francesca Messina si è laureata con lode in letteratura moderna e contemporanea con una tesi sulla narrativa di Maria Marcone presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Foggia, con la relazione della Professoressa Lea Durante e la correlazione dell'illustre Professor Domenico Cofano. Il 15 marzo 2007 Lucia Dabbicco si è laureata con lode con una tesi dal titolo *Maria Marcone, una scrittrice anche per ragazzi* presso la Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università degli Studi di Bari con la relazione del Professor Daniele Giancane e la correlazione della Professoressa Giulia Dell'Aquila.

[16] Sito dell'Università di Zurigo: https://www.rose.uzh.ch/de/seminar/wersindwir/mitarbeitende/crivelli/Ricerca/Dottorati.html (ultima consultazione 10/05/2020). Nel febbraio 2019 Elisabetta Ragonesi ha presentato, presso l'Ateneo di Zurigo, una tesi di dottorato dal titolo *Donne si diventa: il superamento della scissione corpo-mente nell'opera di Armanda Guiducci, Carla Cerati, Maria Marcone*, che ha ultimato sotto la direzione della Professoressa Tatiana Crivelli.

aggiornamenti sui romanzi inediti. Ha curato personalmente la pubblicazione dei volumi corredandoli in appendice di una sezione iconografica contenente copertine dei romanzi pubblicati, fotografie che ritraggono l'autrice in famiglia o che partecipa a iniziative culturali. Questi preziosi scrigni sono stati confezionati presso l'Editore Levante di Bari, con il cui responsabile Gianni Cavalli il signor Ricci aveva stretto un'affettuosa amicizia.

Quando ho contattato la casa editrice Levante di Bari, lo staff con grande sollecitudine mi ha inviato in dono i volumi di critica ed altro materiale; pregevole inoltre è stata la sintonia nata fin da subito con la famiglia della Marcone, che con grande entusiasmo ha acconsentito alla stesura di questo articolo e mi ha offerto la disponibilità dell'archivio affinché, in futuro, si possa mettere in luce l'opera nella sua interezza, dedicando rilievo ai carteggi nati dai rapporti gentili che la Marcone amava mantenere con i suoi contemporanei, ai testi inediti, alla poesia, così da costituire uno studio completo.

Questione femminile: la donna, la famiglia e la casa

La scrittura di Maria Marcone tra gli anni Sessanta e Settanta assunse le tinte di un «moderato neorealismo»[17], non abbandonando la narrazione «agile e intrigante della quale era inevitabile che si innamorasse il cinema»[18], ma mostrando altresì un'impressionante abilità nello scavo psicologico e nella disamina della donna, spesso invischiata in complesse trame famigliari e relegata tra le mura domestiche.

Secondo un *topos* antropologico, la casa è il regno del femminile, luogo privilegiato della sposa prima e della madre poi. Per questo sembra naturale e quasi inevitabile che la dimensione abitativa ricorra come uno dei motivi costanti che

[17] D. GIANCANE, *L'iter narrativo di Maria Marcone: dal familismo amorale alla comunità*, in *Il cigno e la cicala. Pagine di critica sulla letteratura in Puglia e Basilicata,* Bari, Levante, 2004, p. 212: «Maria Marcone veniva assumendo una posizione particolare, tant'è che la sua scrittura venne denominata di moderato neorealismo, nel senso che il neorealismo veniva assumendo nella nostra scrittrice una valenza totalmente diversa, perdendo le connotazioni più smaccatamente ideologico/ naturalistiche per approdare allo scandaglio dei sentimenti, della vita interiore».
[18] Ivi, p. 13.

strutturano la scrittura femminile. Le donne sono state sempre "parlate", ma si sono sempre sentite escluse dal *logos*; la tradizione letteraria si può considerare come la storia di un pensiero maschile non solo per l'assenza di opere scritte da donne ma soprattutto perché dominata da forme di rappresentazione di un io che ha costruito le immagini dell'altro/a sulle valenze del proprio desiderio e della propria cultura storica. In questo senso, quando la donna si fa soggetto di letteratura, trasforma la scrittura in un percorso di ricerca di identità e non solo affronta il problema della scelta di un linguaggio consono alla propria diversità (una via espressiva autenticamente alternativa sia al mimetismo sia all'inversione del discorso maschile), ma pervade i propri testi di temi, come quello della casa, profondamente radicati nel proprio immaginario. L'universo domestico allora, così inscindibilmente connesso alla narrativa femminile, assume uno statuto ambiguo e ambivalente: se talvolta, in quanto sede del familiare, si fa luogo bachelardiano, nido protetto e da proteggere, in altri casi si trasforma in una casa-prigione, che nutre un rapporto disforico con l'io e, in una dialettica dentro/fuori, attiva una dinamica di evasione[19].

In questa sede sarebbe impensabile affrontare un'analisi approfondita; tuttavia, sarebbe interessante cogliere in un nucleo iniziale di opere alcune situazioni costanti[20], quali lo scricchiolio dei rigidi ingranaggi della famiglia patriarcale dovuto al dissestato cammino di emancipazione femminile, nonché «la rimodellizzazione del mondo domestico – declinabile dal nido fino alla domus prigione»[21].

Fin dalle prime pagine di *L'uomo della pietra* (Melegnano – MI, Club degli Autori, 1972) vengono anticipate situazioni, riproposte in *Analisi in Famiglia*

---

[19] C. CRETELLA, S. LORENZETTI, *Architetture interiori. Immagini domestiche nella letteratura femminile del Novecento Italiano. Sibilla Aleramo - Natalia Ginzburg - Dolores Prato - Joyce Lussu*, Firenze, Franco Cesati, 2008, p. 9.

[20] Le tematiche individuate in *L'uomo della pietra* (Melegnano – MI, Club degli Autori, 1972), *Analisi in Famiglia* (Milano, Feltrinelli, 1977) e *La casa delle donne* (Roma, Bastogi, 1983) emergono anche in *Alice, la morte la fame la scrittura* (Roma, Bastogi, 1981): la protagonista, infatti, trova conforto nel cibo contrapponendosi a Marta di *Analisi in famiglia*, affetta da anoressia. Inoltre, è da segnalare la trilogia *Le generazioni* composta da *Le stelle di Ninella,* (Fasano, Schena Editore, 1987), *I labirinti di Lucia (*Fasano, Schena Editore, 1990) e *La terra di Francesca (*Fasano, Schena Editore, 1991), nella quale si raccontano storie di donne appartenenti alla famiglia dell'autrice a partire dagli anni Venti, «un riferimento significativo per chiunque vorrà occuparsi della vicenda della donna del Meridione negli ultimi settanta anni» (D. GIANCANE, *L'iter narrativo di Maria Marcone: dal familismo amorale alla comunità*, in *Il cigno e la cicala. Pagine di critica sulla letteratura in Puglia e Basilicata*, Bari, Levante, 2004, p. 216).

[21] C. CRETELLA, S. LORENZETTI, *Architetture interiori*, op. cit., p. 9.

(Milano, Feltrinelli, 1977) come ad esempio la crisi di coppia, la presenza di parentele ingombranti che ostacolano il dialogo tra i coniugi e il progressivo disfacimento della famiglia patriarcale.

Agli occhi di Pietro, il marito, Gianna dovrebbe occuparsi della cura della casa, accudire il figlio, essere insegnante di scuola primaria con l'unico scopo di far confluire il proprio stipendio nelle casse domestiche; accanto agli austeri doveri della moglie, Pietro si crogiola tra gli atavici privilegi maschili: frequenta altre donne, non collabora alle mansioni domestiche, esclusivo appannaggio muliebre, e ostacola Gianna nella sua ricerca di indipendenza.

Grazie alla patente conseguita di nascosto e alla partecipazione ai comizi delle donne dell'Udi[22], la donna riafferma la propria identità. Il suo desiderio di maternità favorirà la riconciliazione tra i due, ma sarà da intendersi come lotta per la supremazia nell'ambito domestico e famigliare o come rassegnata accettazione della propria sottomissione?

In *Analisi in Famiglia*[23] (Milano, Feltrinelli, 1977) l'autrice ripercorre la complessità dei rapporti tra uomo e donna, genitori e figli, e la condizione femminile, mostrando senza esitazioni i drammi di una famiglia comune[24]; la vicenda è ambientata in Puglia, precisamente a Bari, ma le questioni che emergono sono universali.

---

[22] P. GABRIELLI, L. CICOGNETTI, M. ZANCAN, *Madri della Repubblica. Storie, immagini, memorie*, Roma, Carocci, 2007. Il volume contiene le lezioni svolte dalle tre docenti alla XVI edizione della Scuola Estiva "La Certosa delle donne" promossa dall'Università degli Studi di Siena e dal Dottorato in Storia delle scritture femminili (Università degli Studi di Roma – La Sapienza). L'Unione Donne Italiane (UDI) nacque a Roma il 15 settembre 1944 per iniziativa di un gruppo di dirigenti comuniste e socialiste (Rita Montagnana Togliatti, Giuliana Nenni, Maria Romita ecc.) e di alcune simpatizzanti per i partiti di sinistra, tra cui Marisa Cinciari Rodano; si identificò come organizzazione femminile unitaria di tutte le donne italiane, con la sola esclusione di coloro le quali avessero avuto implicazioni con il fascismo. In seguito all'8 settembre 1943, le donne italiane furono investite dagli orrori della guerra poiché scomparve il *limes* tra fronte interno e fronte esterno e la morte dilagò specialmente tra i civili. Per approfondimenti vd. E. AGA ROSSI, *Una nazione allo sbando. L'armistizio italiano del settembre 1943 e le sue conseguenze*, Bologna, Il Mulino, 1993; D. GAGLIANI, *La guerra totale e civile: il contesto, la violenza e il nodo della politica*, in *Donne guerra e politica*, a cura di D. Gagliani, E. Guerra, L. Mariani, F. Tarozzi, Bologna, Clueb, 2001; G. GRIBAUDI, *Guerra totale. Tra bombe alleate e violenze naziste. Napoli e il fronte meridionale 1940 – 44*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.

[23] Ha ottenuto, nello stesso anno, il Primo Premio Letterario Villa San Giovanni proprio nella sezione I problemi della donna del Sud.

[24] Da *Analisi in Famiglia* (Milano, Feltrinelli, 1977) il regista Gianni Bongioanni ricavò uno sceneggiato intitolato *Mia figlia* e trasmesso in tv in tre puntate il 28 febbraio alle 21.45, il 3 ed il 7 marzo 1982.

Nicola ha quarantacinque anni, è un insegnante e proviene da una famiglia ancorata alla tradizione patriarcale più radicata; Maria, come Gianna in *L'uomo della pietra* (Melegnano – MI, Club degli Autori, 1972), è un'insegnante oppressa da innumerevoli impegni scolastici e domestici, ma, raggiunta la consapevolezza del suo «abbruttimento»[25], attraverso lo scavo autobiografico si racconta in quanto donna, moglie, madre, e figlia.

Tra i motivi di conflittualità dei coniugi affiora la frustrazione su più fronti di Nicola, in ambito personale e politico, poiché ricopre un ruolo marginale nel partito; in ambito economico poiché, nonostante il matrimonio con una borghese, non ha raggiunto il benessere sperato, in ambito famigliare, «perché il suo fine era di fare dei figli[26] due brave marionette bene addestrate, pronte a incasellarsi in una onorevole sistemazione sociale [...] diversamente da lui che s'era dovuto incasellare mogio mogio»[27].

L'impegno gravoso nella crescita dei figli, le critiche costanti e ripetitive della suocera e le frequenti liti con Nicola scatenano le prime crisi di panico; dunque, in questa fase, la scrittura è per Maria un passaggio obbligato, sebbene da Nicola venga più percepita come un'opportunità di guadagno che come un processo liberatorio. Inoltre, non tarda ad arrivare la disapprovazione della suocera: l'attività di scrittrice sottrae tempo ai figli, al marito e alla gestione della casa e la allontana definitivamente dal ruolo iconico di madre di famiglia:

Uno dei primi atti formali che sancirono ufficialmente la conquistata supremazia di lui [...] fu la targhetta che Nicola [...] affisse dietro la porta della nostra casa. Nostra si fa per dire perché dovetti constatare con orrore che ero stata letteralmente cancellata, come se non esistessi più: vi lessi infatti il prof. e il suo nome e il suo cognome. Basta, niente altro, quello era il domicilio di un nuovo padrone della terra: chi si fosse presa in casa, per fargli da riproduttrice della prole, da governante, da femmina soggetta alle sue voglie, da cuoca e serva, da collaboratrice e coadiutrice nella conduzione economica attraverso l'esercizio di una professione, non importava che si sapesse: ero la moglie di Tizio, non aveva alcun senso che il mio nome comparisse di fianco al suo. [...] Perciò non ricambiai il sorriso di trionfo e la gioia quasi bambinesca con cui Nicola mi

[25] M. MARCONE, *Analisi in famiglia*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 22.
[26] Marta, la primogenita sedicenne, è esuberante e assume atteggiamenti sfidanti, mentre Marco, il secondogenito quattordicenne, è bloccato dai continui rimproveri paterni; ad incrinare ulteriormente gli equilibri, le parentele ingombranti aleggianti intorno ai quattro.
[27] Ivi, p. 8.

mostrò quella targhetta che sanciva per lui il Potere, per me la schiavitù[28].

La situazione si incrina ulteriormente quando il secondogenito inizia a rifiutare il cibo solido, deperendo sempre più, e lo psichiatra imputa l'origine del disturbo all'ambiente conflittuale in cui vive. Maria inizia ad interrogarsi sulla sua equità nei confronti dei figli. Ricorda infatti che, alla nascita del secondogenito, Marta era regredita allo stesso stadio di Marco, soprattutto durante l'allattamento: la bambina, sentendosi trascurata, manifestava gelosia, dando calci a Maria e interrompendo bruscamente la poppata del fratello, finché il neonato, a causa dello spiacevole impedimento, non rifiutò definitivamente il latte materno. Questo indizio richiama alla memoria di Maria non solo la brusca interruzione dell'allattamento subita da Marta a causa del rientro forzato al lavoro, ma anche un allontanamento traumatico dalla madre subito da Maria stessa, proprio durante l'allattamento del fratello minore: quindi, essendosi identificata nella figlia, non reagisce alle sue violenze.

Risolto a fatica il malessere di Marco, è la volta della primogenita: Marta manifesta crisi isteriche e inappetenza e così, come per il fratello, ricomincia uno sfiancante tour presso medici inadempienti. Maria, ormai all'esasperazione, riconduce i disturbi alimentari dei figli a un unico responsabile, il marito, che con divieti e continui rimproveri non le ha consentito di essere la madre che avrebbe voluto.

La tensione fra i due coniugi sfocia in uno scontro verbale violento; Maria inoltre, riacquisita la sicurezza necessaria, affronta Marta, ricordandole che potrebbe interrompere la sua sofferenza lasciandosi andare definitivamente oppure lottando per raggiungere la sua emancipazione e guarire dall'anoressia.

Nicola comprende, inoltre, che gran parte dei suoi errori hanno avuto origine da una rigida educazione paterna[29] durante l'infanzia e dal timore del giudizio altrui,

[28] Ivi, pp. 165-66.

[29] Maria era venuta a conoscenza di un terribile segreto che riguardava la nipote Liliana, figlia di Teresa, la sorella di Nicola. Liliana dall'infanzia all'adolescenza era stata ripetutamente violentata dal nonno, cioè dal padre di Nicola, e non aveva avuto il coraggio di confessare ai famigliari il rapporto incestuoso, anzi era

una volta cresciuto, e i quattro, solo grazie all'ascolto e al dialogo, «dal familismo amorale di Banfey (la famiglia chiusa in sé, contro il mondo) alla famiglia come comunità aperta e dialogante disposta alla solidarietà»[30], raggiungono un nuovo equilibrio.

Sul ritmo incalzante dei Radicanto, gruppo folk pugliese che già dal nome esprime «un anelito ancestrale: il desiderio di tornare a cantare le radici attraverso un viaggio nei linguaggi espressivi tradizionali (tarantelle, pizziche, melopee, melismi, tamurriate e canti lirici) che legano il Sud Italia al Sud del mondo»[31], tre donne, sospinte come menadi in una complice danza femminea e inebriate dalla nube fosca di un pentolone[32], esordiscono nella scena iniziale del film di Mimmo Mongelli del 2003, tratto dall'omonimo romanzo *La casa della donne* (Foggia, Bastogi, 1983). Romanzo e film raccontano la storia di una famiglia apparentemente patriarcale: a causa di intrecci, tradimenti e sventure, alla fine sopravvivranno solo donne.

Tutto inizia negli anni '20, in una masseria della Murgia barese nella quale don Rocco, latifondista e incontenibile seduttore, insidia contemporaneamente le figlie di un suo bracciante, Checchina e Marietta. Checchina frattanto si incontra clandestinamente con Pasquale Sciancalepore e, poiché rimane incinta, suo padre, nutrendo sospetti su Rocco, combina il matrimonio, ma anche Marietta aspetta un

---

oppressa dal senso di colpa. Inoltre, ciò aveva innescato gravissime conseguenze: si innamorò di un giovane zio, fratello di Nicola, che aveva anch'egli abusato di lei, e successivamente del suo stesso fratello, e rimase incinta di un uomo di cui non era innamorata. Durante la gravidanza, comprese che avrebbe voluto allontanarsi dalla famiglia della madre e in cuor suo sperava che anche la madre si sarebbe ben presto allontanata, dal momento che fin da quando era piccina «venne collocata in una dimensione di precocissima collaboratrice domestica iniziata a tutte le mansioni del tradizionale angelo del focolare [...], visse la condizione di figlia primogenita sacrificata all'assistenza dei fratelli» (M. MARCONE, *Analisi in famiglia*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 69).

[30] D. GIANCANE, *L'iter narrativo di Maria Marcone: dal familismo amorale alla comunità*, in *Il cigno e la cicala. Pagine di critica sulla letteratura in Puglia e Basilicata*, Bari, Levante, 2004, p. 216.

[31] F. MAZZOTTA, *Radicantus, quel filo musicale tra passato e presente*, in *Maria Marcone e la critica*, a cura di A. Ricci, Bari, Levante Editori, 1995, vol. IV, p. 292.

[32] Alla fine di agosto, in molte località della penisola si celebra ancora oggi un rituale dal quale gli uomini sono esclusi: per giorni, donne di tutte le età, ad eccezione di quelle con il mestruo, si concentrano sulle fasi della preparazione della salsa di pomodoro e tutte le altre mansioni vengono tralasciate per produrre un nettare rosso che garantirà il soddisfacimento del fabbisogno famigliare per un anno esatto. Questo procedimento ha storicamente due scopi principali: tramandare alle generazioni future la tradizione dell'oro rosso e rinsaldare la complicità tra le donne della famiglia attraverso racconti della matriarca, aneddoti sussurrati e segreti di famiglia svelati.

figlio da Rocco e il padre la promette in sposa proprio a Pasquale, amante di Checchina.

Dopo i festeggiamenti dei due matrimoni, non liberi da tensioni, visti gli intrecci sentimentali fra le due coppie, Pasquale abbandona il tetto coniugale, lasciando definitivamente l'amante Checchina e la moglie Marietta alla mercé di Rocco. I colpi di scena però non finiscono: Rocco, durante i litigi della moglie e della cognata, pone gli occhi, e non solo, sulla domestica Pasquina, ingravidandola. Checchina da brava madre di famiglia insabbia il disonore, accompagnando la donna a partorire in una località lontana da casa e dai pettegolezzi, e riconosce come sua figlia e di Rocco la piccola Giacinta[33].

Raggiunta l'età del matrimonio, la primogenita Fedora, figlia in realtà di Checchina e Pasquale Sciancalepore, sposa Raffaele, un ragioniere del catasto, trasferendosi a Bari.

Negli anni '40 tutta la famiglia raggiunge Fedora, in un palazzo di tre piani, che don Rocco ha acquistato dopo aver venduto la masseria. Al primo piano si stabiliscono Clotilde, sorella di Raffaele, e il marito Romolo, conte appartenente a una nobiltà ormai decaduta; al piano superiore Viola, sorella di Romolo e Giovanni, più interessato alla lotta antifascista che al desiderio di costruire una famiglia.

Al centro del primo piano si sistemano Rocco, Checchina e Giacinta, figlia di Don Rocco e Pasquina; al centro del secondo Marietta e il figlio Guido, e al loro fianco Palma, sorella di Fedora, e il marito Damiano, ex contabile della masseria, mentre la domestica Pasquina al piano rialzato.

Ben presto le relazioni torbide della prima generazione colpiscono anche la seguente e gli uomini della famiglia iniziano a morire in circostanze misteriose: Giovanni scappa per combattere la Resistenza e Viola, ormai sola, si concede qualche ora di passione con Raffaele, marito di Fedora, che ben presto parte per la guerra e non fa più ritorno. Clotilde, sorella di Raffele, nutre una passione incestuosa per il

[33] Nella discendenza che si viene a costituire nessun figlio nasce nella legittimità del matrimonio: Fedora e Palma da Checchina, Guido da Marietta e Giacinta da Pasquina, anticipando di qualche decennio la "famiglia allargata".

nipote Rocco, figlio della sorella Fedora e di suo fratello, e non manifesta affetto nei confronti del figlio Giovanni[34]; inoltre, subisce vessazioni continue da parte del marito Romolo[35], ormai a conoscenza della viziosa relazione tra la moglie e il nipote.

Alla morte di don Rocco, durante la lettura del testamento le donne della famiglia vengono esasperate da lasciti giustificati dall'affetto e non da fittizi legami di parentela. Infatti, grazie all'eredità di zio-papà Rocco, Guido inizia i lavori di ristrutturazione nell'appartamento ereditato, si sposa con Roberta, figlia del noto avvocato presso cui lavora, e, dopo la nascita della figlia, si separa; durante una lite con l'ex moglie Roberta, muore di infarto.

Clotilde, in pensiero per il nipote Rocco lontano da casa per il servizio militare, ignora il figlio che sembra essere sempre più depresso e che addirittura si lascia morire di inedia[36]. Quando Rocco torna dal servizio militare, incontra la zia che, provata dal dolore del recente lutto, rifiuta le sue attenzioni; quindi, il giovane si suicida, gettandosi dalla finestra. Perciò, in quarant'anni tutti gli uomini della famiglia periscono e lo stabile, come una vera e propria roccaforte, viene conquistato dalle uniche superstiti della famiglia: le donne.

Anche in quest'opera riemergono le tematiche già affrontate in *L'uomo della pietra* (Melegnano – MI, Club degli Autori, 1972) e in *Analisi in Famiglia* (Milano, Feltrinelli, 1977), sebbene grande rilievo sia affidato alla famiglia, luogo di soprusi e segreti inconfessabili, raccontati però dall'autrice con sapiente ironia[37].

Marianna Alvaro

---

[34] Esasperato, invece, da continue richieste di aiuto per accudire la sorella Giulia, affetta da ritardo mentale.

[35] Il vecchio conte, in seguito a diverse cadute, venne accompagnato dalla sorella Viola da medici affermati che gli diagnosticarono la sclerosi a placche.

[36] La zia Viola si rese utile trovando un impiego al nipote, che al rientro dal suo primo giorno di lavoro si isolò, rifiutando non solo le visite dei parenti, ma anche acqua e cibo. Ben presto la cugina Raffaella riuscì a scoprire la motivazione di questo comportamento: Giovanni si vergognava di essere stato raccomandato e scoprì che la zia aveva avuto una relazione con il suo superiore; dopo averle rivelato ciò, si rinchiuse nuovamente in camera e rifiutò il cibo fino alla morte.

[37] A. MONFREDA, *Mongelli prova il cinema nella Casa delle donne*, in *Maria Marcone e la critica*, a cura di A. Ricci, Bari, Levante Editori, 1995, vol. IV, p. 151. «Cerco quarantacinque attori professionisti, di chiare origini pugliesi. Non è solo un fatto di intonazione, ma occorre proprio essere padroni del dialetto»: le battute in dialetto pugliese sono dunque recitate da attori pugliesi per una chiara esigenza di Mimmo Mongelli.

Bibliografia

Opere di Maria Marcone:

M. MARCONE, *Le stanze vuote*, Bologna, Cappelli Editore, 1967;
EAD., *Gli anni lunghi*, Roma-Bologna, Il Sagittario, 1968;
EAD., *L'astronave di Alek*, Milano, Mursia, 1970;
EAD., *L'uomo della pietra*, Melegnano – MI, Club degli Autori, 1972;
EAD., *Analisi in famiglia*, Milano, Feltrinelli, 1977;
EAD., *La casa delle donne*, Foggia, Bastogi, 1983;
EAD., *Nicolino*, Milano, Ugo Mursia Editore, 1985;
EAD., *Le stelle di Ninella*, Fasano, Schena Editore, 1987;
EAD., *Le pietre si muovono*, Milano, Mursia, 1989;
EAD., *I labirinti di Lucia*, Fasano, Schena Editore, 1990;
EAD., *La terra di Francesca*, Fasano, Schena Editore, 1991;
EAD., *Alina nel Tremila*, Milano, Mursia Editore, 1996;
EAD., *Processo alla città*, Foggia, Edizioni del Rosone, 1996;
EAD., *Due favole*, Gioia del Colle, Edizioni Orizzonti Letterari, 1996;
EAD., *Storia di Franco*, Fasano, Schena Editore, 1998;
EAD., *Cerca, Jovanka, cerca…*, Milano, Mursia Scuola, 2000;
EAD., *L'ultimo della classe*, Nardò, Besa, 2003;
EAD., *E venne il settimo giorno*, Nardò, Salento Books, 2005;
EAD., *Habel nell'età della luna persa*, Bari, Mario Adda Editore, 2006.

Critica:

G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo Libri, 1975;
S. FREUD, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975;
P. SORRENTI, *Repertorio bibliografico degli scrittori pugliesi contemporanei*, Bari, Arti Grafiche Savarese, 1976;
G. CUSTODERO, *Puglia letteraria nel Novecento. Poeti e prosatori*, Ravenna, Angelo Longo Editori, 1981;
M. ZANCAN, *La donna*, in *Letteratura italiana. Le Questioni. Volume Quinto*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, pp. 765-827;
A. RICCI, *Maria Marcone e la critica*, Bari, Levante Editori, 1990;
E. AGA ROSSI, *Una nazione allo sbando. L'armistizio italiano del settembre 1943 e le sue conseguenze*, Bologna, Il Mulino, 1993;
A. RICCI, *Maria Marcone e la critica*, vol. 2, Bari, Levante Editori, 1995;
D. GAGLIANI, *La guerra totale e civile: il contesto, la violenza e il nodo della politica*, in *Donne guerra e politica*, a cura di D. Gagliani, E. Guerra, L. Mariani, F. Tarozzi, Bologna, Clueb, 2001;
D. GIANCANE, *L'iter narrativo di Maria Marcone: dal familismo amorale alla comunità*, in *Il cigno e la cicala. Pagine di critica sulla letteratura in Puglia e Basilicata*, Bari, Levante, 2004, pp. 211-18;
G. GRIBAUDI, *Guerra totale. Tra bombe alleate e violenze naziste. Napoli e il fronte meridionale 1940-44*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005;
A. RICCI, *Maria Marcone e la critica*, vol. 4, Bari, Levante Editori, 2005;
P. GABRIELLI, L. CICOGNETTI, M. ZANCAN, *Madri della Repubblica. Storie, immagini, memorie*, Roma, Carocci, 2007;
C. CRETELLA, S. LORENZETTI, *Architetture interiori. Immagini domestiche nella letteratura femminile del Novecento italiano. Sibilla Aleramo - Natalia Ginzburg - Dolores Prato - Joyce Lussu*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2008;
P. GUIDA, *Scrittrici di Puglia. Percorsi storiografici femminili dal XVI al XX secolo*, Galatina, Mario Congedo Editore, 2008;
A. RICCI, *Maria Marcone e la critica*, vol. 5, Bari, Levante Editori, 2010;
M. S. SAPEGNO, *Che genere di lingua? Sessismo e potere discriminatorio delle parole*, Roma, Carocci, 2010.

«Entri pure il Tempo, entrino con lui la Memoria, la Morte»: Bufalino e la Favola del Castello senza Tempo

Nell'ambito della vasta produzione bufaliniana, un testo più "marginale" e meno trattato di altri dalla critica è la *Favola del Castello senza Tempo*, della quale nello scorso settembre, in occasione delle celebrazioni per i cento anni dalla nascita dell'autore[1], è uscita una pregevole edizione, con illustrazioni di Lucia Scuderi, per l'editore Bompiani. Edizione di lusso, molto piacevole da maneggiare: con copertina rigida e sovraccoperta di un verde militare che fa comprendere subito al lettore che non si tratta di un semplice libro per bambini, ma di un testo rivolto a un pubblico di tutte le età[2].

La favola, notoriamente adattamento piuttosto fedele[3] del capitolo *Come Guerrino sognò il castello senza tempo* del precedente *Il Guerrin Meschino. Frammento di un'opra dei pupi* (1991), vide la luce su richiesta del regista Giorgio Tabanelli, curatore della quasi omonima collana per ragazzi («Racconti del Castello senza Tempo») dell'editore Cartedit di Monte Cremasco; era indirizzata a bambini dai 9 anni in su e venne edita nel 1998 con le illustrazioni della moglie dello stesso Tabanelli, Maria Letizia La Monica.

Sfogliando il volumetto appena uscito, si nota subito che le illustrazioni della Scuderi non presentano colori sgargianti e tonalità chiassose, ma sono, piuttosto, realizzate privilegiando i toni del grigio, del blu, del marrone, del verde scuro, con

---

[1] Cfr. F. M. ADONIA, *Gesualdo Bufalino e la "Favola del Castello senza Tempo"*, in «Sicilialive.it», 24 ottobre 2020; cfr. l'URL: https://livesicilia.it/2020/10/24/gesualdo-bufalino-e-la-favola-del-castello-senza-tempo/?refresh_ce.

[2] Si propone il testo dell'intervento che verrà proposto il 24 novembre prossimo al Seminario organizzato dall'Università di Palermo e dall'Associazione RUM, e introdotto e coordinato da Claudia Carmina, dal titolo *«Riessere, è questo il problema». Memoria e scrittura in Gesualdo Bufalino*: interventi di Nunzio Zago, Roberto Deidier, Maria Panetta, Alessandro Cinquegrani, Giulia Cacciatore, Davide Savio.

[3] In altra sede si evidenzieranno le differenze fra i due testi, riscontrabili soprattutto nel finale. Cfr. F. CAPUTO, *Introduzione* a G. BUFALINO, *Opere/2 1989.1996*, a cura e con Introduzione di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, pp. VII-XLV, specie alla p. XVIII.

dei contrasti che talora fanno emergere – da uno sfondo tetro – forme e figure color avorio, bianco sporco, un tenue beige. In un paio di immagini viene effigiata la stessa Comiso, arroccata su un'altura brulla, e alcuni gialli ricordano la campagna siciliana riarsa dal sole estivo.

Lucia Scuderi, l'illustratrice, vive e lavora a Catania, e ha collaborato con varie case editrici italiane quali Rizzoli, Laterza, Giunti, Treccani, Fatatrac *etc.*; da anni si occupa di libri per bambini e ragazzi, ma non è caduta nel tranello di adeguare i toni di questo volume a un pubblico esclusivamente infantile: si comprende bene, infatti, anche solo sfogliando il libriccino, che si tratta di una "favola nera" e che la pubblicazione è degna di figurare nella biblioteca del più serio studioso di Bufalino, al pari degli altri suoi romanzi e scritti saggistici.

Nella propria *Introduzione* al volumetto, la scrittrice messinese Nadia Terranova esordisce ricordando uno degli aforismi del *Malpensante*, ovvero «I fatti sono cocciuti, la morte è il più cocciuto dei fatti», per affermare che

> Sostare sulla soglia della vita e della morte, della luce e del lutto, è la cifra della prosa bufaliniana: non la quiete di una sosta crepuscolare, ma una lunga attesa – l'esistenza – fatta di paradossi e visioni, di illuminazioni estreme e notturni sontuosi, di una luce ingannatrice mentre l'avanzata bisbigliante dell'ombra dice la verità[4].

Come nota Terranova, la morte è, per l'ex ospite del Sanatorio "la Rocca" e per l'autore della *Diceria dell'untore*, un'«interlocutrice di lunga data»[5] e anche la *Favola del Castello senza Tempo*, benché indirizzata ai bambini, racconta ancora una volta «il crinale fra la vita e la morte»[6] con «una grazia speciale, incedendo nel racconto con passo onirico, attraversando prismatici paesaggi, sfiorando o spalancando una molteplicità di simboli»[7].

---

[4] N. TERRANOVA, *Il più cocciuto di tutti i fatti*, in G. BUFALINO, *Favola del Castello senza Tempo*, illustrazioni di L. Scuderi, Milano, Bompiani, 2020, pp. 7-16, cit. a p. 7.
[5] Ivi, p. 8.
[6] Ivi, p. 10.
[7] *Ibidem*.

Come tutte le favole, esordisce con «Una volta»[8] e, forse con allusione dantesca, è ambientata in un «bosco nero»[9]: sorprende, appunto, un ragazzo di nome Dino all'ingresso di una tetra selva.

Come precisa anche Terranova, Dino era il diminutivo di Gesualdino, con il quale Bufalino veniva chiamato e che adoperava, ad esempio, nello scrivere lettere a Sciascia. Mi piace pensare, però, che una fortuita e fortunata coincidenza permetta di instaurare anche un rapporto fra la scelta di questo nome e il riferimento a un grande scrittore esperto anche del mondo infantile, ovvero Dino Buzzati, specie nella sua predilezione per i racconti *noir*.

Dino viene adescato da una farfalla crepuscolare, l'*Acherontia atropus* (o *atropos*), una falena diffusa in Eurasia e Africa nota anche come atropo oppure come "sfinge testa di morto", a causa della macchia biancastra, con due puntini neri, che ricorda la forma di un teschio, che essa presenta sul lato dorsale del torace. Il suo nome scientifico rimanda ad altri riferimenti letterari: ovviamente, il fiume infernale Acheronte, che nella mitologia greca è passaggio obbligato per accedere al regno dei morti, e la moira Atropo, quella delle tre che recideva il filo della vita. Secondo varie superstizioni, questa farfalla è messaggera di guerra o di pestilenza e preannuncia gravi disgrazie nelle case nelle quali s'introduce.

La ritraggono un dipinto del 1851, realizzato dal pittore preraffaellita inglese William Holman Hunt, dal titolo *The Hireling Shepherd* (custodito nella Manchester Art Gallery), e anche quello di Van Gogh intitolato *Green Peacock Moth* del 1889 (ora ad Amsterdam, al Van Gogh Museum), che fa parte di un ciclo dedicato dal grande pittore olandese a farfalle e falene nel biennio 1889-1890.

Pure in letteratura ritroviamo la falena protagonista, ad esempio, del sonetto XIX del *Canzoniere* di Petrarca (il topos della fiamma che attira e brucia la farfalla si ritrova nell'*Orlando innamorato* del Boiardo, negli *Asolani* di Bembo, negli *Eroici furori* di Bruno, nel *Don Giovanni* di Byron, nell'*Inno alla bellezza* dei *Fiori del male* di Baudelaire *etc*.), del racconto di Edgar Allan Poe intitolato *La sfinge* (*The*

[8] Ivi, p. 19.
[9] *Ibidem*.

Sphinx) del 1846; è, poi, citata nei romanzi *Dracula* (1897) dello scrittore irlandese Bram Stoker, *I'm the King of the Castle* (1970) della scrittrice britannica Susan Hill, *Marina* (1999) dello spagnolo Carlos Ruiz Zafón, *Le intermittenze della morte* (2005) di José Saramago.

Com'è noto, Guido Gozzano le ha dedicato un componimento delle sue *Farfalle*. *Epistole entomologiche*:

D'estate, in un sentiero di campagna,
v'occorse certo d'incontrare un bruco
enorme e glabro, verde e giallo, ornato
di sette zone oblique turchinicce.
Il bruco errava in cerca della terra
dove affondare e trasmutarsi in ninfa;
e dalla gaia larva, a smalti chiari,
nasceva nell'autunno la più tetra
delle farfalle: l'Acherontia Atropos.

Certo vi è nota questa cupa sfinge
favoleggiata, dal massiccio addome,
dal corsaletto folto, con impresso
in giallo d'ocra il segno spaventoso.

Natura, che dispensa alle Dïurne
i colori dei fiori e delle gemme,
Natura volle l'Acherontia Atropos
simbolo della Notte e della Morte,
messaggiera del Buio e del Mistero,
e la segnò con la divisa fosca
e d'un sinistro canto. […][10].

La cita, inoltre, nei *Colloqui*, in *La Signorina Felicita ovvero la Felicità*:

Tacqui. Scorgevo un atropo soletto
e prigioniero. Stavasi in riposo
alla parete: il segno spaventoso
chiuso tra l'ali ripiegate a tetto.
Come lo vellicai sul corsaletto

[10] G. GOZZANO, *Della testa di morto* (*Acherontia atropos*), in ID., *Le farfalle*. *Epistole entomologiche*, 1908-1911, IV, vv. 9-20.

si librò con un ronzo lamentoso.

«Che ronzo triste!» - «È la Marchesa in pianto...
La Dannata sarà che porta pena...»
Nulla s'udiva che la sfinge in pena
e dalle vigne, ad ora ad ora, un canto: […][11].

La Torino della seconda metà dell'Ottocento, sulla scia di Lombroso, ricercava, infatti, punti di contatto fra arte e scienza, e Gozzano, appassionandosi alle farfalle anche in qualità di entomologo, ben esemplifica l'incontro allora avvenuto fra il mondo scientifico e l'universo della letteratura.

Anche nella storia del cinema ritroviamo la farfalla in varie pellicole: *Un chien andalou* (*Un cane andaluso*, 1929), noto cortometraggio surrealista prodotto e interpretato da Luis Buñuel e Salvator Dalí, e diretto dal solo Buñuel; nel 1968 essa diventa protagonista del film horror *The Blood Beast Terror* (*Il mostro di sangue*), del regista Vernon Sewell, e nel 1991 compare la citazione della cugina asiatica del lepidottero, ovvero l'*Acherontia styx*, nel celeberrimo *The Silence of the Lambs* (*Il silenzio degli innocenti*), diretto da Jonathan Demme. Ancora, nel 2002 Mark Pellington fa riferimento alla sfinge testa di morto nella pellicola *The Mothman Prophecies* (*Voci dall'ombra*), tratto dall'omonimo romanzo del 1975 di John Keel ispirato alla leggenda dell'uomo-falena.

Aggiungerei, però, a questo elenco, trattandosi di farfalle, almeno un cenno alla *Farfalla di Dinard*, celebre raccolta di racconti di Montale (cui fanno eco i *Cantos* di Pound e *L'angelo nero* di Tabucchi), senza dimenticare che, come ha notato Giovanni Palmieri, per Montale la figura di Annetta rappresenta «la farfalla dal teschio umano e dalle ali pazze che alla luce si brucia»[12] (ritroviamo farfalle anche in *Barche sulla Marna*, *Crisalide*, *L'Estate*, *La primavera hitleriana*, *Riviere*, *Tentava la vostra mano la tastiera*, *Vecchi versi*, *Voce giunta con le folaghe etc.*). Da rammentare, infine, la passione per l'entomologia di Nabokov (si ritrovano

[11] G. GOZZANO, *I colloqui*, Milano, Fratelli Treves, 1917, pp. 57-86, cit. alle pp. 70-71, vv. 79-88.
[12] G. PALMIERI, *Il punto fuori dalla pagina. Agiografia scientifica di Annetta, prima musa di Montale*, in «Diacritica», a. V (2020), n. 35.

Lepidotteri in *Natale*, *Il dono*, *Lolita*).

È probabile che alcune delle suggestioni appena evocate (almeno quelle meno recenti) abbiano quantomeno interferito con l'elaborazione del capitolo del *Guerrin Meschino* e della successiva favola di Bufalino, lettore notoriamente coltissimo e scrittore che amava impreziosire i propri testi con raffinate citazioni più o meno esplicite, chiamando in causa la memoria letteraria: in ogni caso, Bufalino riesce a ideare una storia comunque originale (anche, in parte, rispetto al testo di partenza tratto dal *Guerrin*) in cui il giovane Dino, dotato di giovinezza, coraggio e innocenza, incitato dall'insetto fatato, giunge a rompere un sortilegio che impedisce agli abitanti di un misterioso Castello, gli Immortali, sia di invecchiare sia di morire.

Utilizzerà, come in ogni fiaba o favola che si rispetti, una formula magica («Cugnu, cutugnu, Bacalanzìcula» ovvero 'cuneo', 'melo cotogno' o 'mela cotogna' e 'altalena', omaggio dell'autore alla forza evocativa del dialetto) e farà in modo che il Tempo, il carceriere degli Immortali, faccia il proprio ingresso nel sinistro maniero e che la mortifera farfalla (da non dimenticare che già Ovidio nelle *Metamorfosi* parlava di 'funeree farfalle')[13], sfiorandoli, possa liberarli uno ad uno dalla schiavitù dell'eternità e dell'impossibilità di percepire persino fame e sete.

La farfalla si presenta subito come un'ammaliante insidia, attraendo l'ignaro Dino con la «lusinga dei suoi colori»[14]. Bufalino scrive che il ragazzo «Se ne innamorò sull'istante»[15] e iniziò a seguirla, «inoltrandosi fra le ombre»[16] – altra suggestione dantesca –, nel bosco, e tentando di catturarla, come fosse un'Angelica in fuga tra le radure.

La sua lunga corsa avviene mentre la «luce si faceva via via più fioca e più difficile il sentiero, tanto da metter paura»[17]: subito siamo introdotti nell'atmosfera

[13] OVIDIO, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, con uno scritto di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1994, p. 622, XV, vv. 372-374: «[…] *quaeque solent canis frondes intexere filis/ agrestes tineae (res observata colonis)/ ferali mutant cum papilione figuram*».
[14] G. BUFALINO, *Favola del Castello senza Tempo*, op. cit., p. 19.
[15] *Ibidem*.
[16] *Ibidem*.
[17] Ivi, p. 20.

noir della favola. Il narratore aggiunge che «per buona ventura»[18] Dino si ritrova, a un tratto, a ghermire la «piccola frenetica preda»[19], ma al lettore sorge subito il sospetto che sia stata la farfalla a condurre il gioco, a farlo addentrare nel folto della boscaglia mentre sopraggiunge l'oscurità e a lasciarsi catturare solo dopo aver acquisito la certezza di averlo in pugno.

Mentre il ragazzo sta per riporla nella propria scatoletta da collezionista, irrompe il fantastico sotto forma di sensazione uditiva: «una voce s'udì»[20]. Dino si guarda intorno e, non vedendo anima viva, comprende subito che è stata la farfalla a parlare con una voce «agra e lamentosa di donna»[21]. Da notare che, in omaggio a una lunga tradizione che parte almeno da Pitagora e Platone, il suo «corpicciuolo d'insetto»[22] viene definito «carcere»[23], segnato da uno «stemma di morte»[24]. La farfalla intavola un discorso commovente sulla libertà e il libero arbitrio, che sembra alludere anche alla "seconda morte" di dantesca memoria: si lamenta del fatto che le sue catene oramai siano doppie, consistendo sia nel corpo sia nella scatola in cui verrà rinchiusa e, così, privata della possibilità di volare a piacimento, del calore del sole, del profumo dei fiori, della dolcezza del polline, che chiama «miele» (un "amaro miele"?).

Un ironico commento sull'influenza delle «savie letture»[25] di cui si è nutrito il ragazzo sembra tirare in ballo certa letteratura per l'infanzia che educava a «tutte le delizie della pietà»[26]: come non pensare, ad esempio, al libro *Cuore*? E come non dedurne che, da docente ed educatore qual era, Bufalino desiderasse, in questo passaggio sottolineare l'importanza, per la crescita dei fanciulli, di un allenamento alla lettura di testi anche più complessi e più controversi, più ricchi di sfumature e non solo infarciti di morale, testi che aiutassero a sviluppare la fantasia ma anche il

---

[18] *Ibidem*.
[19] *Ibidem*.
[20] *Ibidem*.
[21] *Ibidem*.
[22] *Ibidem*.
[23] *Ibidem*.
[24] *Ibidem*.
[25] Ivi, p. 21.
[26] *Ibidem*.

senso critico, a trasmettere il messaggio che la vita è compresenza di luci e ombre, e che la Morte ne è parte integrante e indispensabile coronamento?

La favola è latrice anche d'ironia: la farfalla, infatti, approfittando del momento di "commozione" e smarrimento di Dino, è volata via, e lo deride con una «risata di scherno»[27], che suscita la sua irritazione. Sentitosi preso in giro, ne insulta le «membra così meschine»[28], chiedendole se sia una fata o una strega e suscitando una seconda risata «dolorosa»[29].

Ecco finalmente il disvelamento della verità: Atropo si presenta e indica il suo reame – shakespearianamente – come quello delle «contrade della Notte»[30]. Si dichiara «Onnipotente»[31] e «terribile all'intero universo»[32], «Sovrana dovunque»[33], ma respinta da un solo luogo, il Castello senza tempo, come fosse una «lebbrosa»[34]. Torna, dunque, il tema portante della malattia in Bufalino, con un richiamo forse manzoniano, ma forse anche alla *Diceria* stessa e al motivo del contagio (così tristemente attuale, oggi).

Dino chiede spiegazioni su quel luogo che ha bandito la Morte: si tratta del «palazzo degl'Immortali, dove vivono i più antichi uomini scampati al diluvio»[35], una specie di Olimpo triste.

I suoi abitanti sono stati creati «quando ancora non c'era il tempo»[36] e, dunque, «vivono senza tempo»[37], non invecchiando e non corrompendosi mai, ma annoiandosi nel ripetere all'infinito gesti già compiuti e parole già dette, ri-giocando a dadi, a due a due, la stessa partita (forse, anche una metafora del rapporto di coppia). Alla ciclicità del Tempo/nonTempo dell'Eternità Bufalino contrappone la linearità del Tempo della Storia, l'unica capace di scongiurare il male peggiore

[27] *Ibidem*.
[28] *Ibidem*.
[29] *Ibidem*.
[30] *Ibidem*.
[31] *Ibidem*.
[32] *Ibidem*.
[33] Ivi, p. 24.
[34] *Ibidem*.
[35] *Ibidem*.
[36] *Ibidem*.
[37] *Ibidem*.

ovvero la sartriana “noia”.

Gli Immortali non possono uscire dal Palazzo, sebbene lo desiderino, perché un «portiere e servo»[38], Rutilio, proibisce loro la fuga e li difende dai forestieri, che, novello Circe, trasforma in ragno, in verme o in topo al solo tocco di una bacchetta (si perdono nuovamente i confini fra la positività della fata e la negatività della strega, protagoniste di tanta letteratura per l’infanzia, anche in questo passo). Pure Atropo racconta di essere stata trasformata in un essere vivente “meno immondo” dei precedenti, con una – kafkiana – «metamorfosi»[39], che cesserà solo quando qualcuno verrà a salvarla, sciogliendo gli incantesimi, come fosse un novello Edipo al cospetto degli enigmi della Sfinge o un Principe Calaf davanti alla spietata *Turandot*.

Come nelle migliori fiabe, l’eletto capace di condurre a termine la missione della liberazione degli schiavi deve possedere alcune qualità: «giovinezza, coraggio e innocenza»[40]. Oltre che conoscere la formula magica utile a eludere la sorveglianza della sentinella. Dino comprende di essere il prescelto e prova orgoglio e insieme paura all’idea di essere stato investito dell’arduo compito: Bufalino commenta che – sempre shakespearianamente – gli sembrava di volare come in sogno.

Con la spavalderia della gioventù il ragazzo si offre di compiere l’impresa e Atropo lo invita a entrare e a incoraggiare i prigionieri all’evasione. Riprende la loro corsa, fino a che non intravedono un «immenso edificio d’oro»[41] che ricorda la cittadella dello sciasciano *Il Cavaliere e la morte*.

Un’altra tipica formula delle fiabe, «Cammina cammina»[42], e Dino giunge ai piedi di una gran torre e, grazie alle tre parole magiche, riesce a superare il «gigantesco guardiano»[43]. S’introduce, dunque, nel castello, che appare, a una prima occhiata, deserto, ma che è arredato con un gusto barocco da *horror vacui* che affastella tutti gli arredi tipici delle fiabe, ma con qualcosa di «bizzarro»[44]: «divani

---

[38] Ivi, p. 24.
[39] Ivi, p. 27.
[40] *Ibidem*.
[41] Ivi, p. 31.
[42] *Ibidem*.
[43] *Ibidem*.
[44] Ivi, p. 33.

sbilenchi, letti a baldacchino pendenti da un fianco, armadi zeppi di cianfrusaglie, specchi torbidi come stagni… E quadri»[45], ma quadri che raffigurano tutti lo stesso viso «mostruoso e tuttavia triste, d'una nobile tristezza»[46], quasi come nel *Ritratto di Dorian Gray*.

Dino sale e scende per le scale del Castello – forse anche metafora dell'esistenza – e raggiunge il «giardino pensile»[47] sulla sommità, che potrebbe ricordare il mito delle meraviglie di Babilonia oppure certe immagini di *loci amoeni* del *Roman de la Rose* (XIII secolo), specie nello «zampillo improvviso dalle fontane»[48]. Di certo, il giardino è traslato dell'olimpica staticità della vita degli Immortali: «Qui nessun soffio di vento giungeva a muover foglia, né, se si alzavano gli occhi al cielo, si scorgeva altro che una turchina, immobile incandescenza»[49]. Appare come una sorta di Paradiso, caratterizzato da «quiete, silenzio, eternità luminosa»[50].

Gli abitanti, come anime dantesche, si palesano all'improvviso in processione, «creature di straordinaria statura, vestite tutte di bianco»[51]. A Dino, però, appaiono come «una truppa di larve»[52], tanto per restare sulla metafora entomologica, perché sono «Giovani nell'aspetto ma cerei, cinerei»[53] e hanno un agghiacciante sguardo d'«ineffabile desolazione»[54].

Lo apostrofano in coro, come fossero appunto creature dantesche che hanno perduto la propria individualità, e gli rivelano che l'interdetto è scaduto e che il loro «padrone e re»[55], «chissà se per misericordia o fastidio»[56], ha deciso di non fare più la guerra agli intrusi: l'ennesimo inganno di Atropo è svelato (la favola si configura

[45] *Ibidem*.
[46] *Ibidem*.
[47] Ivi, p. 37.
[48] *Ibidem*.
[49] *Ibidem*.
[50] *Ibidem*.
[51] Ivi, p. 40.
[52] *Ibidem*.
[53] *Ibidem*.
[54] *Ibidem*.
[55] Ivi, p. 43.
[56] *Ibidem*.

anche quale percorso iniziatico e come una sorta di "romanzo di formazione"), poiché gli Immortali rivelano a Dino che a nulla varebbero le sue paroline magiche, senza il consenso del loro padrone.

Gli spiegano di aver sofferto la loro «esangue, immutabile beatitudine»[57] e di essere stati condannati a non morire da un «signore invisibile»[58], un «dio carceriere, architetto di tutto»[59] (con allusione alla simbologia massonica), che li ha voluti eterni per puro egoismo, per non rimanere solo nella propria «sterile eternità»[60]. Un dio «la cui voce ogni mattino ci chiama da un buio crepaccio per prescrivere o proibire»[61] (Foucault avrebbe detto: per *Sorvegliare e punire*, e non si può neanche non pensare al Panopticon – 1791 – di Jeremy Bentham): da non dimenticare al riguardo che, commentando le Scritture (in particolare, l'incontro fra Gesù e la Samaritana al pozzo, nel *Vangelo di Giovanni* 4, 5-42), Kierkegaard asseriva che il nostro cuore è un "crepaccio assetato di Infinito".

Gli Immortali si lamentano della loro condizione in cui «Fame e sete ci sono negate, non conosciamo né riso né lacrime»[62] e confessano di desiderare persino «una spina di passione, un amore, un odio, uno strazio, una malattia»[63]; anelano, dunque, anche al Male e sono alla ricerca di cristalli che riflettano la loro effigie e di un'identità che si limitano a spiare nell'ombra che la luna piena disegna sui pavimenti.

Qualcosa è, però, improvvisamente cambiato: per la terza volta fa il proprio ingresso nella narrazione la metafora del gioco. Il padrone si è stancato del proprio «inerte giocattolo»[64] e ha spalancato le porte del Castello all'esterno. Ed ecco finalmente il "sugo" della storia: «Entri pure il Tempo, entrino con lui la Memoria, la Morte»[65], tutti e tre rigorosamente con iniziale maiuscola. All'improvviso, i visi degli

---

[57] Ivi, p. 45.
[58] Ivi, p. 46.
[59] *Ibidem*.
[60] *Ibidem*.
[61] *Ibidem*.
[62] Ivi, p. 46.
[63] *Ibidem*.
[64] *Ibidem*.
[65] *Ibidem*.

Immortali si riempiono di cicatrici ed essi si afflosciano al suolo – con immagine teatrale – «come fantocci di pezza»[66], dopo aver ringraziato Dino per aver regalato loro «l'epilogo giusto»[67].

L'"epilogo giusto" è, dunque, la morte (spesso, anche dal punto di vista narratologico), e la pagina si chiude sull'immagine di mille pendole che iniziano a battere il tempo, con dettagli che richiamano alla memoria la meccanica dei più importanti orologi astronomici del mondo, primo fra tutti quello del campanile del Duomo di Messina, il più grande del pianeta, specie nel particolare finale del gallo, che rammenta la sconfitta di Carlo d'Angiò da parte dei siciliani («dodici colpi vibrò contro uno scudo il pugno di bronzo d'un Moro sulla cornice d'un campanile, un filo di sabbia prese a scorrere nella clessidra, un gallo disse chicchirichì»).

Atropo riporta, dunque, il Tempo nel Castello, e il gallo del campanile, che rappresenta il risveglio della coscienza, riporta Dino alla realtà di una sveglia tedesca che, immancabilmente, suona per ricordare al ragazzo che deve alzarsi, vestirsi e correre a scuola, prima che il bidello Rutilio (non a caso omonimo del custode del Castello) chiuda il cancello davanti ai ritardatari.

Dino si precipita per le scale di casa e tutto sembra essere tornato nei ranghi, ma dal libro di Scienze, rimasto aperto sul tavolo, si è dileguata proprio l'immagine della farfalla *Acherontia atropos*. Come nel migliore dei racconti del mistero, la favola si chiude nel segno dell'ambiguità, ma il messaggio che manda è molto chiaro ed è connesso a tutta la poetica bufaliniana: non si può che vivere nella Storia, accettando lo scorrere del Tempo e, dunque, anche il necessario *explicit* della Morte, perché, senza la dimensione tipicamente umana del Tempo, non si dà Memoria. E senza Memoria è impossibile costruirsi un'identità («*Memini ergo sum*, mi piace ripetere»[68]). Dunque, si può essere solo "nel Tempo". E si può ri-essere solo nella Scrittura.

Maria Panetta

[66] Ivi, p. 53.
[67] *Ibidem*.
[68] G. BUFALINO, *Lanterna cieca*, in ID., *Cere perse*, in ID., *Opere/1 1981.1988*, a cura di M. Corti e F. Caputo, introduzione di M. Corti, Milano, Bompiani, 2006, pp. 1019-22, cit. a p. 1021.

Il cielo strappato di Montalbano

«… Io, sia per mio conto, come credo, sia perché lei me l'ha dato, come crede lei, ho il mio carattere, il mio modo d'essere, la mia logica interiore, e questa logica mi chiede di suicidarmi…».
«Questo lo credi tu! Ma ti sbagli!».
«Vediamo, allora: perché mi sbaglio? Dov'è che sbaglio? Mi dica lei dov'è il mio sbaglio. Visto che la scienza più difficile è quella di conoscere se stessi, è facile che io mi stia sbagliando, e che il suicidio non sia la soluzione più logica di tutte le mie sventure: ma allora lei me lo dimostri. Perché, mio caro don Miguel, se è difficile conoscere se stessi, mi sembra altrettanto difficile che…».
«Che cosa?», gli chiesi.
Mi guardò con un sorriso enigmatico e sornione, e poi lentamente mi disse:
«Ebbene, mi sembra ancora più difficile che un romanziere o un autore di teatro possa conoscere davvero i personaggi che inventa o che crede di inventare…».
Queste uscite di Augusto cominciavano a inquietarmi, e a farmi perdere la pazienza.
«E insisto», aggiunse, «che anche ammettendo che lei mi abbia dato la vita, e una vita immaginaria, non può adesso, così, tanto per fare, perché, come dice, "a lei gli va", impedirmi di suicidarmi […]»[1].

Non stupisca la lunga citazione che fa da *incipit* a questa riflessione sull'ultimo – *hélas* – romanzo di Camilleri che ha per protagonista Salvo Montalbano, *Riccardino*: l'epilogo, inaspettato eppur coerente, di una coerenza che però guarda fuori dal testo e riguarda la scrittura nella sua dimensione metaletteraria, fa aggallare alla nostra memoria, in maniera prepotente e suggestiva, la figura di Augusto Pérez, protagonista del romanzo unamuniano *Niebla*.

Si sa, la riflessione del personaggio su se stesso e la sua successiva ribellione al proprio autore sono ormai *topoi* della modernità, la lezione pirandelliana – che si specchiava, forse consapevole[2], nei testi dello scrittore spagnolo de *Il sentimento tragico della vita*, segno che la temperie culturale dei primi decenni del '900 accomunava sensibilità, interrogativi e poetiche occidentali – è stata ampiamente recepita e variamente declinata fino alle vertigini borgesiane.

---

[1] M. DE UNAMUNO, *Niebla*, Roma, Fazi, 1997, pp. 195-96.
[2] La biblioteca di Pirandello comprendeva molti testi unamuniani. Cfr. a tal riguardo F. F. NARDELLI, *Pirandello. L'uomo segreto*, Milano, Bompiani, 1986, p. 222.

Riccardino[3] vuole felicemente iscriversi, buon ultimo, all'albero genealogico che, se da un lato vede Pirandello come padre riconosciuto e dichiarato – è noto ormai il rapporto fra Camilleri e lo scrittore girgentino, valga per tutti l'esempio di *Biografia del figlio cambiato*[4] –, dall'altro cerca conferma e patria in una letteratura che fa della *mise en abyme* e del dialogo intertestuale cifra stilistica e concettuale.

Ci pare allora legittimo vedere nel gesto risolutivo e finale che segna e designa l'uscita di scena – *à la lettre*, se il personaggio ha coscienza dello spazio di finzione che abita – di Montalbano un'eco dell'abiura dell'Augusto *nivolesco*: la scoperta, che ha quindi i caratteri dell'*agnitio*, di essere semplici personaggi che ubbidiscono ai ghiribizzi di un copione già scritto o di un autore – o Autore, maiuscolo, come Camilleri scrive nella seconda stesura, a differenza della prima, in cui compariva con nome e cognome, polarizzando così, anche in maniera ironica, il rapporto creatore-creatura – porta alla logica e per nulla paradossale conseguenza del suicidio come forma di affrancamento, come affermazione di una vita, della vita, nella morte: «E macari chista, a considerarla bono, era come a 'na morti» (p. 272).

Che sia quindi il protagonista a sancire la fine del testo che ha celebrato il rapporto fra autore e personaggio, che è di complicità e conflitto, quando non di amore e odio – saccheggiando i luoghi comuni – è un *coup de théâtre* che, se da un lato rompe il patto di sospensione dell'incredulità con il lettore sovvertendo l'effetto di realtà che la serialità, romanzesca prima e televisiva dopo, ha contribuito a creare, dall'altro costringe lo stesso lettore a interrogarsi sul funzionamento – e sul senso ultimo, qualora volesse spingersi a diventare *semblable* e *frère* dell'autore – della letteratura. La stessa ricerca di senso che è stemma e stigma di Montalbano, indagatore dell'animo umano alla stregua di quel Maigret a cui si ispira.

Come ogni testo montalbaniano, in cui l'indagine si sdoppia in due isotopie tematiche[5] a volte parallele, ma più spesso una è l'innesto dell'altra, per poi divenire

[3] A. CAMILLERI, *Riccardino*, Palermo, Sellerio, 2020. Tutte le citazioni sono tratte dall'edizione comprendente la prima stesura del 2005 e verranno di seguito segnalate solo dal numero di pagina tra parentesi.
[4] Cfr. A. CAMILLERI, *Biografia del figlio cambiato*, Milano, Rizzoli, 2000.
[5] Cfr. G. MARRONE, *Storia di Montalbano*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2018.

un intreccio in cui il gioco di specchi crea ridondanze che apportano senso alla *quête* e alla lettura, anche *Riccardino* mantiene la doppia struttura. Carsica ma presente, l'indagine più intima, per lui più interessante e quindi più importante, quella a cui dedica «il meglio del suo cervello, trascurando indagini di ben altra pregnanza e portata»[6], rispetta lo schema del giallo classico, in cui gli indizi si rivelano nella loro effettuale portata solo *à rebours*, a lettura ultimata: ogni riferimento al doppio, esplicito, implicito, cifrato o criptico, si palesa e assume evidenza di prova quando «Assittato nella verandina, Montalbano diede le risposte che la sua testa di sbirro formulava»[7]. La citazione è volutamente presa da un altro testo, *Il cane di terracotta*: il secondo romanzo in ordine cronologico, ma il primo in cui l'indagine parallela ha una rilevanza tale da soppiantare quella ufficiale, che è quindi relegata a mero espediente narrativo. Allo stesso modo *Riccardino* è pretesto per il commiato, volutamente postumo, della figura ancipite Camilleri-Montalbano: è proprio «assittato supra alla panchina della verandina» (p. 271) che il commissario avrà risposte e soluzione, arriverà a trovare quella verità che, come scrive al vescovo Partanna, «*Non ho fatto altro in tutta la mia carriera che cercare* […] *con la ragione e con il cuore (inteso in senso pascaliano e non pascaliano)*» (p. 205).

Se quel «*Non ho fatto altro in tutta la mia carriera*» ci appare consuntivo che avvalora il sospetto d'addio, il ricordo della madre di qualche pagina addietro, e quindi della sua infanzia – mai così vivo, né prima né dopo[8] –, acquista ora il sapore di un congedo che non può avvenire senza un abbandono alla nostalgia: «Quella era stata l'ultima vota» (p. 74). Anche questa.

È un disgregamento dapprima lento, labile smottamento di una coscienza che non registra, al pari del lettore, spie ed avvisaglie, poi sempre più evidente e rovinoso, fino all'inevitabile epifania terminale. Pure la difficoltà che Montalbano trova nel risolvere il problema poliziesco della «Settimana Enigmistica» s'ammanta,

---

[6] A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 168.
[7] Ivi, p. 273.
[8] Benché in ordine di pubblicazione questa redazione chiuda la serie montalbaniana, possiamo giustificare il nostro «né prima né dopo» giocando, seriamente s'intende, con la filologia, che data la prima stesura di *Riccardino* nel 2005, posizionandola quasi a metà quindi della serie, mentre questa definitiva del 2016 è quasi alla fine.

in seconda lettura, di ironia e non più, o non soltanto, di comicità: «per quanto liggisse e riliggisse le battute, non ci accapiva un'amata minchia» (p. 161). Battute di una rivista ma che ambiguamente possono appartenere ad un copione a lui destinato.

Gli iniziali interventi dell'Autore al telefono appaiono verosimili in una finzione romanzesca in cui Camilleri è personaggio che abita lo stesso spazio, internamente coerente, di Montalbano: l'effetto straniante, dovuto a questa "invasione di campo", che ne ricava il lettore è tuttavia minore di quello, chisciottesco, subito dal commissario che si vede interpretato da un altro in una finzione televisiva. A questa altezza, ruoli e identità sono ancora delineati, assegnati, conosciuti: il mestiere di commissario giustifica una plausibile capacità attoriale: «lei è molto bravo a recitare, Montalbano» (p. 82) dirà il questore, la cui conclusiva ammissione («Ha dimenticato che anch'io sono uno dei suoi personaggi?»: p. 271) fa assumere retroattivamente un valore prolettico a quella che appariva una provocazione. Sono crepe che iniziano a percorrere la quarta parete, destinata a crollare poco dopo: «Questa storia di Riccardino io la sto scrivendo mentre tu la stai vivendo, tutto qua» (p. 121), dirà l'Autore, concentrando in quel falsamente semplicistico «tutto qua» un'istanza poietica di ascendenza cervantina. A quel crollo s'accompagna la prima perdita di certezza del commissario: viene confutata, infatti, la libertà d'agire che ancora lo contraddistingueva. Dopo essere sempre stato lui «attori e spettatori di quello che *sta*[9] facenno» (p. 37), la sconfitta nella «gara» con l'attore che lo impersona e che «sapi quello che sta per succidiri» (*ibidem*), causata dal suo essere «sempre costretto a 'mprovisari» (*ibidem*), non è più paradosso sufficiente a garantirgli statuto di realtà e non di personaggio al pari del rivale, a garantirgli di differenziarsi dall'altro.

Allora «Essiri tragediaturi […] condizioni 'ndispensabili per ogni 'nvistigatori di rispetto» (p. 146) non è più una finzione che attesta la realtà di una funzione, ma una tautologia: un "tragedia turi" è un "tragedia turi", un attore, foss'anche di una recita a soggetto[10] che s'appoggia su un canovaccio. Crediamo possa essere *Opzioni*[11]

[9] In corsivo perché adattamento dal testo, che riporta «stai».
[10] Cade di taglio il riferimento, doveroso, a *Questa sera si recita a soggetto* di Luigi Pirandello.
[11] Cfr. R. SHECKLEY, *Opzioni*, Milano, Mondadori, 1976.

di Robert Sheckley, almeno per l'idea del rapporto autore-personaggio: effettualmente in esso compaiono missive, a firma «L'Autore», che, come in *Riccardino*, contengono indicazioni e direttive sulla trama che si dipanerà da quel momento in poi:

… Caro Tom, ho tentato tutto quanto stava nelle mie possibilità, e anche qualcosa in più per farti avere il pezzo di ricambio e toglierti da quella imbarazzante situazione di cui mi assumo tutta la responsabilità. Sono arrivato al punto di creare una nuova trama, con logica impeccabile e personaggi plausibili, al solo scopo di farti recapitare il pezzo di ricambio. […] Stammi bene, tieni alto il morale eccetera. Se salterà fuori qualcosa mi darò subito da fare, ma, sinceramente, non contarci.
Con tutto il mio affetto.

L'Autore[12]

Allo stesso modo – arriverà ad inviare via fax la «SCALETTA DEL POSSIBILE FINALE» (p. 248) – Camilleri si manifesta come Autore in *Riccardino*: questa dialettica "intratestuale" lo rende il vero antagonista del commissario, l'ostacolo che si frappone fra questi e la verità "extratestuale". Non è più una lotta col doppio:

«Tu vuoi fare l'esatto contrario di quello che farebbe l'altro Montalbano. Lo sai che sei banale, piattamente banale?»
«Io? Perché?»
«Perché questa sfida, questa lotta col doppio non è cosa nuova, è stata contata e ricontata, ci hanno scritto sopra romanzi, macari belli, macari capolavori, Werfel, Jean Paul, Maupassant, Poe, e se ti vai a leggere il saggio di Foucault su Raymond Roussell trovi che…».
«Fermati. Io, tempo fa, ho obbedito alla parola d'ordine di Baudrillard: dimenticare Foucault» (pp. 182-83).

Questo scambio di battute non è solo un modo malizioso per Camilleri di dichiarare una cultura da sempre negatagli da parte di una certa critica, ma è soprattutto una sfida citazionistica che lascia al non detto, e alla curiosità del lettore di secondo livello quindi, altri e più significativi indizi intertestuali:

[12] Ivi, p. 79.

Ma questo spettacolo, sdoppiato, dalla sua stessa natura, è ancora più radicalmente doppio: il cattivo attore non è che un sostituto e, nel suo desiderio di assumere il ruolo del grande attore che rimpiazza, manifesta soltanto la sua mediocrità di sostituto. È in questo spazio di doppio aperto dallo strappo iniziale, che la narrazione acquisterà la sua dimensione […][13].

Mentre dichiara fallimentare il proposito di Montalbano di sostituirsi all'attore, Camilleri, se abbiamo colto l'indizio, intercetta l'istanza narrativa di questo testo. E continuando:

seduto, su una scena deserta – né completamente uomo, né completamente attore – spogliato di tutti i suoi doppi, ma anche doppiato da se stesso, Gaspard è esattamente il momento neutro che separa e congiunge il doppiante e il doppiato […][14].

Ed è forte la tentazione di sostituite a quel Gaspard il nome del commissario, per rivedere la scena finale del testo *sub specie foucaultiana*.

Anche la risposta di Montalbano s'adegua all'invito alla lettura da parte dell'Autore: l'indizio è lasciato all'indagine del lettore, che scoprirà in Baudrillard una teorizzazione del concetto di simulacro che ribalta la provocazione precedente: se l'esperienza umana è una simulazione della realtà, i simulacri, nella postmodernità, precedono l'originale annullando lo iato fra realtà e rappresentazione[15].

Ma per Montalbano obbedire a Baudrillard significa soprattutto disobbedire all'Autore, non tanto, o non solo, nella costruzione stessa della storia, che a suo avviso «non regge, è piena d'incongruenze e cade a volte anche nel ridicolo»[16] (p.

[13] M. FOUCAULT, *Raymond Roussel*, Bologna, Cappelli, 1978, p. 126.
[14] Ivi, p. 128.
[15] Cfr. J. BAUDRILLARD, *Dimenticare Foucault*, Bologna, Cappelli, 1977; ID., *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Milano, Pgreco, 2008.
[16] Quasi con le stesse parole Augusto Pérez si rivolge a Unamuno: «un romanziere, un drammaturgo, non possono fare quello che gli pare di un personaggio di loro invenzione; un'entità che sia frutto dell'immaginazione romanzesca, se rispetta le buone regole dell'arte, non può fare quello che nessun lettore si aspetterebbe mai di vedergli fare […]», in M. DE UNAMUNO, *Niebla*, op. cit., p. 223.

258), quanto per la conferma della sua indipendenza come creazione artistica e l'affermazione di sé come «sogno di carne»[17].

Troppo tardi per «riuscire a incollare nuovamente i pezzi rotti» (p. 259), Montalbano scopre finalmente la verità, *à la Pascal*, e cioè attraverso la «*capacità originaria di riconoscere l'evidenza*»[18] (p. 196):

provò a scancillare il paisaggio come se era davanti a 'na lavagna.
E vitti, strammato, che ci era arrinisciuto: a mano manca 'nfatti il disigno dell'orizzonti si era frastagliato, ora era pizzi pizzi, pariva un foglio malamenti strappato da un quaterno (p. 272).

Un altro strappo in un cielo di carta. Ma, ancor prima di rendere conto degli influssi che da esso potrebbero penetrare, occorre guardare al fatto stesso, all'*evidenza*: è un cielo, una Marinella, un mondo di carta.

L'indagine si avvia alla conclusione: riparatore di destini come il commissario di *Quai des Orfèvres*, Montalbano deve riparare adesso, se non lo, almeno allo strappo: «Allura accapì quello che gli ristava da fari» (p. 273). Nella sua ricerca di identità Montalbano arriva al paradosso di sovrapporre le figure della vittima, del colpevole e dell'indagatore, fino a farle sfumare, svanire, a *scancellarli*.

Un atto assoluto, che lo scioglie in un'eternità che in lui stesso lo muti, e che lascia al lettore solo lo spazio di una frase, una citazione naturalmente: «Muore (applausi)»[19].

Sergio Russo

[17] Ivi, p. XIII.
[18] Sono le parole del vescovo Partanna. È lo stesso vescovo a citare la novella pirandelliana *Difesa del Mèola* in cui compare un suo antenato, il protagonista della novella. Ancora una volta, l'ironia intertestuale punteggia *Riccardino*, a mo' di omaggio, crediamo, al drammaturgo siciliano *figlio del Caos*.
[19] G. BUFALINO, *Il malpensante*, Milano, Bompiani, 1987, p. 70.

Dall'introduzione Fiabe, filigrane e un finale tragico*

Nell'universo Cvetaeva il poema *Zar-fanciulla* (*Car'-devica*), una fiaba in versi (*poėma-skazka*, recita il sottotitolo), occupa un posto cardinale. Perché venne composto nel 1920, anno di enormi privazioni, di miseria, freddo e lutto: tra memorie tracciate febbrilmente nei diari e nelle lettere, guerra civile, mercato nero, un marito al fronte e la morte della piccola figlia Irina. Perché è l'espressione più complessa di quello che Cvetaeva chiama la sua «linea russa»1, cioè l'immaginario folclorico, epico e fiabesco («Voi sapete quanto io ami l'arte popolare (NB! Io stessa sono il popolo!)»)2. E soprattutto perché è sempre stato considerato da Cvetaeva la sua «cosa migliore»3. […]

Cvetaeva iperbolizza la principessa guerriera della tradizione, protagonista delle due fiabe russe (la n° 232 e la n° 233) raccolte in *Narodnye russkie skazki* dell'illustre etnologo Aleksandr Afanas'ev, un libro di fiabe ricevuto in dono nel 1915 dagli amici pietroburghesi Jakov Saker e Sofija Čackina, un libro amato, probabilmente uno di quelli con cui «mi bruceranno», scrive Cvetaeva nel 19264. […] Guerriera, eretica, santa, pellegrina, strega – sono tante le maschere in cui Cvetaeva racconta il suo rifiuto nei confronti del ruolo convenzionale della

---

* Per gentile concessione dell'editore Sandro Teti, che qui si ringrazia, si propone parte dell'introduzione di Marilena Renda al volume Marina CVETAEVA, *La principessa guerriera*, a cura e con traduzione di Marilena Rea, postfazione di Monica Guerritore, Roma, Sandro Teti Editore, 2020.

[1] M. CVETAEVA, *Lettera a A. V. Bachrach del 30 giugno 1923*, in *Il Paese dell'Anima. Lettere 1909-1925*, a cura di S. Vitale, Milano, Adelphi, 1996, pp. 182-83.

[2] M. CVETAEVA, *Lettera a A. A. Tesková del 22 maggio 1939*, in *Sobranie Sočinenij v semi tomach*, sost. i pod. A. Saakjanc i L. Mnuchina, Moskva, Ellis Lak, 1994-1995, t. 6, p. 477.

[3] M. CVETAEVA, *Lettera a M. A. Vološin del 7 novembre russo 1921*, in *Il paese dell'anima*, cit., p. 113.

[4] M. CVETAEVA, *Risposta al Questionario per il "Dizionario degli Scrittori del XX secolo"*, in *Una serata non terrestre. Memorie e interviste inedite*, a cura di M. Rea, Firenze, Passigli, 2015, p. 105.

donna5, a partire dalla lirica *Se ti chiamo caro – non ti annoiare* (1916), fino ai poemi coevi di *Zar-fanciulla* (*Il Prode*, *Sul cavallo rosso*, *Vicoletti*); un popolo di donne leggendarie – Pentesilea, Brunilde, Giovanna d'Arco – marcia in filigrana con lo stesso passo militare di Zar-fanciulla, finendo per sovrapporsi alla stessa Cvetaeva.

Il nucleo drammatico del poema sta nell'incontro mai realizzato tra Zar-fanciulla e Zarevič, il Sole e la Luna, i due elementi complementari dell'unità androgina6. «La tragedia del mancarsi» – il paradigma cvetaeviano per eccellenza dell'amore – travolge tutte le sue coppie, tutti «gli amanti in potenza, i separati-uniti la cui separazione amorosa è più forte di qualunque unione»7.

Nel passo riportato qui di seguito diamo un'anticipazione dell'*Incontro Secondo*, in cui la fiera principessa Zar-fanciulla cerca invano di svegliare lo Zarevič dal sonno magico in cui è caduto, ma, non riuscendo a risvegliarlo, si lascia andare a un pianto di delusione:

Lei gli slaccia sul petto
il caftano, le stringhe.
A un soffio dal petto tiene
la testa del dormiente.

Respira? – no!
Respira? – sì!

Inclina l'ameno volto
sul petto suo d'acciaio:
c'è o non c'è traccia di fiato?

Sì! Un cerchio appannato!
Sì!

---

[5] C. POLJAKOVA, *K voprosuob istočnikach poemy Cvetaevoj «Car'-devica»*, Russica-81, Literaturnyj Sbornik, Russica Publishers inc., New York, 1982, pp. 222-228.

[6] Sull'androginia (trattata anche nel poemetto *Sul cavallo rosso*, nel dramma *L'avventura*, nelle liriche *Il discepolo*, *I fratelli*, *Il pugnale*): A. FILONOV GOVE, *The feminine Stereotype and Beyond: Role Conflict and Resolution in the Poetics of Marina Tsvetaeva*, in «Slavic Review», June 1977, vol. 36, n. 2.

[7] M. CVETAEVA, *Lettera all'Amazzone*, a cura di S. Vitale, Milano, Guanda, 1981, p. 69.

La gioia – un lampo
negli occhi – come oro!
La gioia – un lampo!
Il dolore – un maglio!

«Se dunque è vivo,
perché non si sveglia?
Se dunque respira,
perché non mi sente?»

Dio sul mare lo scrive con il Vento.

Stretti i sopraccigli,
punta – come l'aquila il becco –
lo sguardo sul dormiente.

Dimenticato è il sillabario!
Confusa è la Vergine-Zar,
cosa dire – non sa.

Al petto – tavola liscia –
preme i pugni:
reprime l'angoscia.

– Ehi, mio pigrone!
Non ti scrolla nemmeno
un colpo di cannone!

Sembra una quercia
che scuote le foglie.

Come un cane scatenato,
il riso – dalla bocca insolente.

«Cucci cucci, piccolino!»
balla tutta dalle risate.

Finite – è passata la ramazza!
Finite – è fluita l'acqua!

Attento: il petto sta per scoppiare!
Tutti i vascelli per affondare!

– e –

piano piano,
come attraverso la massa
di una corteccia di pietra,

dagli occhi suoi dilatati
grandi lacrime-ambre,
spaiate.

Quando una quercia
ha mai pianto resina?
Lacrima dopo lacrima,

dalla fonte degli occhi ampi,
tre ruscelli dorati
verso la foce delle labbra.

Non tremano le ciglia.
Immobile è il volto.
Il succo di pesca-arancia
sembra scendere dalla fronte.

Succo d'arancia, d'albicocca,
fluisci! Succo d'anima prelibato!
Fluisci giù per le gote,

succo d'ambra, succo prezioso,
dono dell'anima sua severa,
fluisci a profusione!

Sul candido caftano del ragazzo,
– come sangue – sul tacito viso,
resina, stilla!

Sangue rosso su muto ghiaccio...
Fierezza, pietra-roccia,
sciogliti in pianto!

Marilena Rea

Storia dell’editoria

Questa sezione è dedicata all’approfondimento della storia dell’editoria, dall’invenzione della stampa a caratteri mobili ai giorni nostri, con ricerche e studi su case editrici, figure di spicco dell’intermediazione editoriale, circuiti di diffusione del libro, ben precise collane editoriali, singole questioni relative all’iter di pubblicazione di alcune opere letterarie e alle loro successive trasposizioni teatrali, televisive o cinematografiche. Si valorizzeranno anche materiali d’archivio mai pubblicati o scarsamente studiati dagli specialisti del settore.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 14/C, 10/F, 11/A
Settori scientifico-disciplinari:

- SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- M-STO/08: Archivistica, bibliografia e biblioteconomia

A partire dal Duemila: editoria fumettistica oltre la Bonelli[*]

Per fare il punto

Sicuramente la Sergio Bonelli Editore è la casa editrice fumettistica italiana più grande e importante, ma, soprattutto nell'ultimo ventennio, non la si può definire l'unica esistente.

I fumetti (italiani o stranieri) hanno preso sempre più piede nel mondo contemporaneo, diventando sempre più conosciuti e letti da una rosa di pubblico più ampia. E, se da un lato si assiste a una riduzione del numero dei lettori, dovuta fondamentalmente alla concorrenza sempre più aggressiv di *media* d'intrattenimento diversi (dai videogiochi alle piattaforme con serie tv praticamente illimitate), dall'altro si può notare lo svilupparsi di una certa varietà. La globalizzazione concorre a diffondere sempre di più anche il mestiere del fumettista, e il *boom* delle opere autoriali portano alla nascita di tante piccole nuove realtà, alcune di maggiore e altre di minor successo (così come si assiste a una progressiva proliferazione di scuole dedicate appositamente al mestiere).

Di seguito, una breve panoramica di una selezione di alcune delle più importanti realtà italiane, ferma restando la consapevolezza che ne esistono moltissime altre.

Tunué

«Attraverso la pubblicazione di storie in forma di graphic novel, romanzi e libri illustrati vogliamo stimolare la curiosità intellettuale dei lettori, emozionare e

[*] Si pubblica un brevissimo estratto della tesi di Laurea magistrale in "Editoria e scrittura" dal titolo *L'editoria fumettistica in Italia*, discussa nell'anno accademico 2018/2019 presso la "Sapienza Università di Roma": relatrice la professoressa Maria Panetta e correlatore il professor Francesco Saverio Vetere.

divertire, con un'attenzione marcata alla ricerca e all'evoluzione stilistica, all'estetica e alla cura grafica/editoriale, all'innovazione di settore. Con la saggistica puntiamo a fornire strumenti di analisi e di studio».

Nata a Latina ad opera di Massimiliano Clemente (attuale direttore editoriale) ed Emanuele di Giorgi (ora amministratore della società), inizia come *fanzine* dal titolo «Smettila!» nei primi anni Duemila e solo nel 2004 diventa una casa editrice a tutti gli effetti. Nel 2014 si è aperta anche al mercato della narrativa, mentre dal 2018 è entrata a far parte del gruppo editoriale Il Castoro. L'obiettivo, in questo caso, è stato quello di creare un polo dedicato anche ai *graphic novels*, settore in cui la casa editrice è specializzata assieme alla saggistica sul fumetto, all'animazione, ai videogiochi e ai fenomeni pop contemporanei.

La Tunué ha un ruolo particolare nel mercato editoriale italiano in quanto, come si è visto, non si dedica soltanto ai fumetti e, nello specifico, non a tutte le tipologie. Nonostante ciò, la casa editrice abbraccia un pubblico molto vasto, che va dai giovani agli adulti; ed è aperta sia al mercato italiano, sia a quello straniero. Collaborano (o hanno collaborato) con l'editrice tanto autori affermati (tra gli altri: Milo Manara) quanto esordienti.

Essendo una casa molto varia, ha diverse collane che trattano argomenti anche molto diversi, divise per argomento:

- fumetti: «Prospero's Book», «Album», «Tipitondi», «Le Ali»;
- saggistica: «Burumballa», «Esprit», «Frizzz», «Lapilli», «Lapilli Giganti», «Le Virgole»;
- libri illustrati: «Mirari»;
- narrativa: «Romanzi» (italiani), «Straniera» (opere estere);
- periodici: «Mono».

La casa editrice ha ricevuto un consistente numero di premi e riconoscimenti, sia nell'ambito fumettistico che di altro genere. Tra le sue opere più importanti, oltre che *Rughe* dello spagnolo Paco Roca (da cui è stato tratto un film d'animazione che ha vinto il Premio Goya), c'è sicuramente la ristampa in edizione deluxe e di lusso

della serie *Moster Allergy* (originariamente pubblicata dalla Disney). Oltre alla ristampa, la casa editrice ha fatto partire un progetto di nuove storie, sempre con il medesimo team creativo.

BAO Publishing

In uno sguardo d'insieme all'editoria fumettistica italiana del nuovo millennio, non può mancare quello che in poco più di dieci anni si è affermato come un marchio fondamentale dell'industria fumettistica italiana, al punto da avviare una collaborazione con la Sergio Bonelli Editore.

Fondata a Milano nel 2009 da Caterina Marietti e Michele Foschini, la BAO Publishing esordisce (non diversamente da altri editori nostrani) iniziando a pubblicare fumetti stranieri. Questa matrice è alla base del desiderio e del progetto editoriale, come afferma Michele Foschini in un'intervista: «Dopo aver girato per un anno le fiere di fumetto di mezzo mondo, da semplici appassionati, ci siamo resi conto di quante volte avevamo detto la frase "Peccato che questa cosa non ci sia in Italia" e abbiamo pensato, non senza una certa incoscienza, che magari avremmo potuto portarcela noi».

Questa spinta internazionale è rimasta all'interno della casa editrice anche dopo il successo e dopo aver pubblicato italiani: oltre al mercato americano e a quello francese, dal 2017 la BAO si è aperta al mondo asiatico, lanciando una collana dedicata ai fumetti cinesi e ad aprile 2019 ha inaugurato «Aiken», dedicata al mondo nipponico. Del resto, l'esplorazione e l'allargamento al mercato orientale è uno degli obiettivi futuri di Caterina Marietti, la cofondatrice di BAO.

Punto di svolta, per la casa editrice, è stato sicuramente l'incontro con il fenomeno italiano Zerocalcare (Michele Rech), che ha pubblicato con loro per la prima volta il suo secondo lavoro, *Un polpo alla gola*, affidando loro, in seguito, la ristampa della *Profezia dell'armadillo* e inaugurando così una lunga e prolifica collaborazione.

Nonostante la bravura dello staff, dovuta a un grande acume e alla capacità di saper puntare a un buon rapporto con i lettori e a un'ottima azione pubblicitaria, nonché a una grande preparazione dell'Ufficio Stampa (elemento importantissimo ma spesso trascurato da moltissime case editrici, di fumetto o di narrativa), sicuramente l'apporto di Zerocalcare è stato fondamentale. Foschini ha addirittura affermato che l'autore rappresenta quasi la metà del loro fatturato.

Oltre all'artista umbro, tuttavia, altro importante passo per la casa editrice è stata la collaborazione con la Sergio Bonelli Editore, avviata grazie all'intervento di Roberto Recchioni, prima con la pubblicazione in formato da libreria dell'albo *Mater Morbi* della serie *Dylan Dog*, poi con una ristampa nel medesimo formato della serie *Orfani*. Questa collaborazione è essenzialmente legata alla fondamentale differenza che c'è tra le due case editrici: mentre la Sergio Bonelli, per quanto stia ampliando il suo campo, è nata fondamentalmente per una distribuzione da edicola, la BAO invece ha due canali completamente diversi: «Il nostro catalogo è fondamentalmente diviso in due, serie americane per la fumetteria tranne alcune eccezioni e poi la linea di graphic novel che ha la sua maggior vitalità in libreria».

Una casa editrice giovane e che si compone di uno staff giovane e, soprattutto, che sa stare al passo con i tempi. La BAO, infatti, è tra gli editori di fumetti che si sono aperti al digitale, e che lo esplorano come mercato parallelo. Molti dei loro titoli sono disponibili su Amazon Kindle, Kobo, Google Play e sull'AppStore.

C'è un ultimo aspetto da indagare della casa editrice milanese, un aspetto fondamentale che può indicare in parte anche la sua *mission*: l'attenzione ai più piccoli. Dal 2014, infatti, hanno pubblicato una collana, la «BaBao» (ora divisa in «BaBao 1» dai quattro anni, «BaBao 2» dai sei anni e «BaBao 3» per i più grandi), con l'intento di educare anche i più piccoli alla lettura dei fumetti. Opere di questo tipo sono diverse da romanzi o libri illustrati, hanno una loro semiotica e una loro ben precisa struttura che troppo spesso viene ignorata. In un'intervista rilasciata a *Lo Spazio Bianco*, Michele Foschini ha affermato, riguardo alla collana per giovani:

Sono una voce importante del nostro catalogo ma si tratta sempre di volumi a fumetti, non di illustrati. Abbiamo cominciato proponendo libri che stimolassero una lettura condivisa tra genitori e figli, poi però ci siamo resi conto, anche sulla base di quanto ci veniva comunicato dai lettori, che c'era spazio per proposte a fumetti rivolte al pubblico dei bambini. *L'operazione ha anche un obiettivo "didattico": educare i giovanissimi alla lettura dei fumetti. Se non vi si prende confidenza presto, si fa fatica a impadronirsi dei codici del linguaggio fumettistico*[1].

In sintesi, alcune fra le principali caratteristiche dell'editrice sono: la divisione delle varie figure editoriali, che permette a ogni membro dello staff di dedicarsi a un compito e di migliorare, così, l'efficienza; l'attenzione e la preparazione dell'Ufficio Stampa, indispensabile per il rapporto con il pubblico; l'attenzione ai più piccoli e al mercato orientale, non solo quello più famoso giapponese, ma anche cinese; la presenza di calibri, italiani o stranieri, punte di diamante e traino della produzione.

Editoriale Aurea

Nello sguardo d'insieme alle realtà editoriali dei nostri anni non può mancare l'Editoriale Aurea, unica casa editrice italiana che ancora pubblica riviste fumettistiche contenenti anche racconti brevi. È una nota importante e al contempo un tasto dolente dell'editoria fumettistica italiana. In linea teorica, per un emergente, sarebbe più facile esordire puntando a racconti brevi, in quanto il costo di un fumetto, anche autoconclusivo, è di gran lunga superiore a quello di un testo di narrativa, oltre al fatto che il metodo contrattuale è diverso e, in genere, ricevono il pagamento in anticipo rispetto alla pubblicazione (nello specifico, la metodologia varia da editore a editore, ma può essere il pagamento delle singole pagine o del progetto complessivo) e in seguito, spesso, delle *royalties* sui numeri venduti (fermo restando che ultimamente questa metodologia sta cambiando). Di conseguenza, gli editori di fumetti sono molto più cauti nel dare fiducia a degli esordienti, ed è per questo che storie estremamente brevi, di otto-sedici pagine, possono essere molto preziose a livello curricolare. Il tasto dolente a cui accennavo poc'anzi è che ormai «Skorpio» e

[1] Corsivo mio.

«Lanciostory» sono rimaste le uniche due riviste di questo tipo (ad eccezione di alcuni progetti della casa editrice Bugs, ma si tratta, almeno per il momento, di albi diversi in quanto non distribuiti in edicola).

Tornando all'Editoriale Aurea, essa nasce nel 2010 a Maccarese, dalle ceneri dell'Eura Editore, una casa editrice fondata nel 1974 da Michele Mercurio, Stelio Rizzo e Filippo Ciofili e che per prima pubblicava, tra le altre, le due riviste appena citate. L'Eura Editore cessò le pubblicazioni nel 2009 e nel 2010 tutte le testate furono rilevate dalla nuova Editoriale Aurea, fondata da Sergio Loss ed Enzo Marino, ex direttore editoriale dell'Eura. Come la precedente, anche questa nuova casa editrice si pone sulla linea di pubblicazione principalmente franco-belga e sudamericana, pur lasciando spazio anche agli italiani.

Punta di diamante della casa editrice sono le due riviste «Lanciostory», che pubblica ininterrottamente dal 1975, e «Skorpio», nata poco dopo, nel 1977.

La prima rivista, originariamente, non trattava soltanto fumetti: era infatti un fotoromanzo. Il n. 0 dell'albo a fumetti uscì in appendice al n. 115, e conteneva cinque storie complete (la prima delle quali era la trasposizione grafica del fotoromanzo di Jaques Douglas). La rivista iniziò, dunque, con la pubblicazione di sei o sette racconti autoconclusivi su personaggi fissi; completavano l'albo rubriche di motori, cinema, musica, modellismo e la posta dei lettori. Ai suoi esordi il genere di punta era il western, ma ben presto il periodico si aprì anche alla fantascienza e non mancò l'umorismo, per esempio con le strisce di *Beep Peep* in appendice.

Storia analoga ha «Skorpio», questa però nata fin dal principio come albo a fumetti. Intento dell'editore era quello di offrire nuovi orizzonti di genere ai lettori: la rivista quindi conteneva storie di spionaggio, fantasy e horror. Anche in questo caso gli albi erano corredati da rubriche di musica, sport, cinema, giochi e motori e la paternità delle storie era per lo più sudamericana, ma negli anni Ottanta si è aperta anche al fumetto franco-belga e a quello inglese, oltre che, ovviamente, agli italiani.

Sempre dagli anni Ottanta la rivista ospita un inserto centrale con una numerazione propria, che presenta la ristampa delle serie più celebri pubblicate su

«Lanciostory». L'inserto si può staccare e raccogliere in appositi contenitori dati in omaggio dall'editore in varie modalità nel corso del tempo.

Oltre alle riviste, la casa editrice ha anche produzioni di altro tipo: con «*Alice Dark*» e «*Long Wei*», per esempio, ha tentato nuovi mensili da edicola, e poi una collana, l'«AureaComix» (2010), erede delle due collane del precedente editore, la «Euracomix» e la «Euramaster», che ospita maggiormente fumetti francesi o sudamericani e la cui serie di punta è *Dago.*

Tra le altre pubblicazioni importanti c'è la ristampa di *XIII*, serie franco-belga ispirata al romanzo *Un uomo senza volto* di Rubert Ludlum.

Mangasenpai

In tempi moderni e contemporanei, che vedono la diffusione verso l'Occidente del fumetto di origine giapponese, nascono anche in Italia delle realtà editoriali che si rivolgono a questa tipologia.

C'è da fare una premessa: il *manga* è un tipo di fumetto che non indica solo la nazionalità delle opere, ma anche la precisa tecnica (che si avvale di strumenti, strutture, strutture narrative *etc*.) di questa tipologia, ben distinta da quella di altri Paesi. In generale ogni tipo di fumetto (che sia l'americano come il francese e lo stesso italiano) ha delle peculiarità che lo rendono molto diverso dagli altri, ma nel caso del *manga* questa linea di demarcazione risulta molto più netta, forse perché, nonostante tutto, è un fenomeno in Italia ancora piuttosto giovane (soprattutto rispetto al fumetto americano o francese). La questione è anche, forse, che gli elementi comuni con il fumetto italiano (e occidentale in generale) sono di gran lunga inferiori rispetto a quelli che intercorrono tra un'opera americana e una italiana, o una francese e un'italiana.

Sarebbe necessario fare uno studio incentrato sulle differenze tra *manga* e fumetti occidentali, ma questo è argomento estraneo a questo saggio, per cui mi limito semplicemente a concludere questo breve cappello introduttivo specificando

come, nel corso degli anni, il fumetto giapponese si sia diffuso in tantissimi altri Paesi, declinandosi e arricchendosi di specifiche peculiarità in ognuna di queste nazioni. Ciò vale, ovviamente, anche per il *manga* italiano.

Nel corso degli anni, questa fusione si è manifestata nel tratto di vari artisti, fino a convergere nella creazione di case editrici dedicate esclusivamente (o in parte) a questo genere. Ne esistono diverse: descriverò una delle più importanti, a titolo esemplificativo.

Mangasenpai è una casa editrice nata nel 2013 per dare forma e corpo a una "*new wave*" del mercato italiano del fumetto. Per offrire ai tanti disegnatori che seguono "la via del manga" una bandiera sotto la quale pubblicare[2]. La casa editrice, con sede principale a Gattinara, fa parte del Progetto Idea Sas e non si limita a pubblicare soltanto fumetti italiani *manga*, ma anche europei.

Nasce nel 2011 come Bellesi&Francato Publishing e inizialmente si occupa di pubblicazione solo in formato digitale. La prima pubblicazione, in e-book, risale al 2013 con *Apocalypse of the fox* di Fabrizio Francato. Nel 2014 viene poi pubblicata la seconda autrice, Giulia Della Ciana (in arte: Myu), una giovane fumettista che tratta in modo estremamente equilibrato il delicato tema dell'amore omosessuale tra due ragazze romane, rompendo lo strato superficiale della semplice storia d'amore e approfondendo la psicologia e l'aspetto sociale di quella che, per molti versi, è la realtà di molti giovani italiani oggi (il rifiuto per se stessi, il timore del giudizio della famiglia e degli altri, la sensazione di essere "sbagliati" *etc*.). Della Ciana riesce con una delicatezza sorprendente a mescolare sapientemente comicità, romanticismo, realismo e drammaticità, con un'opera che è stata definita "il primo *Shōjo-Ai* italiano". Seguono collaborazioni con molti altri artisti, che, dal 2014, si fanno anche cartacee.

Dal 2017 al 2019 pubblica la traduzione italiana del *manga Radiant*, realizzato da Tony Valente, opera di tale successo che è stata riconosciuta e tradotta anche in

Giappone, rendendo così l'autore il primo occidentale a pubblicare una *manga* non giapponese nel Paese del Sol Levante.

Nel corso degli anni cresce notevolmente e arricchisce non solo il numero di volumi, ma anche quello delle collane. Attualmente la casa editrice ne ospita sei: «Shonen», genere fumettistico giapponese, significa "ragazzo" e tratta di storie incentrate maggiormente sull'azione; «Shojo», genere giapponese indirizzato a un pubblico femminile, tratta soprattutto tematiche introspettive ed emotive; «Seinen», genere giapponese che tratta tematiche rivolte a un pubblico più adulto e in genere più complesse; «Boy's Love», che si concentra su storie incentrate sull'amore omosessuale tra ragazzi e, infine, la collana «Guest Book», che ospita opere di saggistica o narrativa.

Editoriale Cosmo

«Spazio all'avventura!»: questo è il motto e la *mission* della casa editrice fondata il 7 ottobre 2012 a Reggio Emilia, ma con sede operativa a Bologna. Originariamente partita con la pubblicazione in Italia di fumetti franco-belgi, ben presto si è aperta anche a opere nostrane e americane, ampliando la tipologia dei propri prodotti. La casa editrice dà spazio tanto alla produzione d'autore quanto a quella seriale, ad autori già famosi e a esordienti, senza dimenticare la ristampa in formati pregiati.

Nonostante sia giovane, questo editore ha un canale di distribuzione davvero capillare: è una casa editrice specializzata nella realizzazione di fumetti con una proposta editoriale che coinvolge tutti i canali di distribuzione. La divisione edicola propone una serie di periodici stampati in bianco e nero o a colori e pubblicati nel classico formato "a libro" della tradizione del fumetto d'avventura italiano. La divisione fumetteria è attiva, grazie alla linea Cosmo Comics, nella realizzazione di storie d'azione, thriller, fantasy e al recupero di grandi classici d'autore, proposti in albi brossurati deluxe. La divisione da libreria, infine, propone, con i due marchi

Cosmo Books e Nona Arte, eleganti volumi cartonati che ospitano il fumetto d'avventura classico italiano, americano e francese.

Il formato è generalmente il bonellide (16x21 cm), ma può anche essere più grande (19x27 cm e 28,5x26 cm) o più piccolo (12x17 cm e 12,5x19,7 cm), così come varia è la foliazione; pubblica sia a colori sia in bianco e nero, sia serie sia autoconclusivi.

Si tratta di una casa editrice molto eterogenea e, se l'avventura è al primo posto, spesso si interseca con una commistione di altri generi, accuratamente organizzati in collane contraddistinte da etichette di diversi colori applicate sul dorso delle copertine. Si riportano le più importanti:

- «Collana Gialla». Nata il 17 ottobre 2012 con la pubblicazione del primo numero di *Lester Cockney* (di Franz Drappier detto Franz), è dedicata al genere western o dell'avventura classica. Il formato è il bonellide, pubblica sia a colori che in bianco e nero e la foliazione è di 100 pagine. Al suo interno contiene la mini-collana «West - Fumetti di frontiera»;
- «Collana Blu». Esordisce il 7 novembre 2012 con il primo volume della serie *Voyager* (di Pierre Boisserie). Si occupa di due generi: il fantascientifico e il thriller. Anche questa collana ha un formato bonellide e una foliazione di 100 pagine, ma pubblica solo in bianco e nero;
- «Collana Rossa». Pubblicata per la prima volta il 15 novembre 2012 con il primo volume di Giacomo C. (Jean Dufax ai testi, Griffo ai disegni) si occupa del genere storico. Anche in questo caso il formato è il classico bonellide, la foliazione è di 100 pagine circa, e i disegni sono sia a colori che in bianco e nero;
- «Collana Nera». Serie bimestrale atipica, dedicata ai Numeri unici (si tratta di volumi autoconclusivi su un determinato personaggio, in genere famoso). Il formato è il solito 16x21 cm, i disegni sono sia in bianco e nero sia a colori, la paginatura è variabile. La prima opera pubblicata, il 20 marzo 2013, è *Il vampiro di Benares* di George Bess;

- «Collana Color». Altra serie atipica dedicata al western, esordisce per la prima volta il 20 settembre 2013 con la pubblicazione del primo numero di *Wanted* (testi di Simon Rocca, disegni di Thierry Girod, colori di Jocelyn Charrance). Il formato è 19x27 cm, il numero di pagine oscilla tra 48 e 64, i disegni sono rigorosamente a colori;
- «Collana Verde». Pubblicata per la prima volta il 27 settembre 2013 con il primo numero di *La Leggenda* di Yves Swolfs, il genere a cui è dedicata è il fantasy. Il formato è sempre 16x21 cm, la foliazione è variabile e i disegni sono sia in bianco e nero che a colori;
- «Collana Grigia». Dedicata a mini-serie di vario genere concluse e non pubblicate più in Italia da tempo. A cadenza bimestrale, il formato è il classico bonellide, la paginatura è variabile, i disegni sono in bianco e nero. Esce per la prima volta il 19 febbraio 2014 con il primo volume di *Hans* (testi di André-Paul Duchâteau, disegni di Grzeforz Rosinski e Kas);
- «Collana Color Extra». Simile alla «Collana Color», ma è dedicata al genere fantastico. Inaugurata con *Fontainebleau* (testi di Christophe Bec, disegni di Alessandro Bocci e colori di Delphine Rieu) il 10 marzo 2014;
- «Collana Color USA». Esattamente come la «Color» e la «Color Extra», essa però è dedicata ai grandi fumetti d'autore. Esordisce con il primo volume di *Juan Solo* di Alejandro Jodorowsky l'8 aprile 2014;
- «Collana Books». Collana di alta qualità editoriale e destinata alle librerie. Pubblica classici del fumetto in edizione integrale in formato cartonato (28,5x26 cm), con disegni a colori con paginatura variabile. Esordisce con la pubblicazione del primo volume di *Flash Gordon* di Alex Raymond il 14 aprile 2014;
- «Collana Almanacco». Si tratta di una collana atipica con albi atipici e autoconclusivi. Formato, disegni e foliazione sono variabili. La prima pubblicazione, datata 30 aprile 2014, è *Ayrton Senna* (testi di Lionel Froissart, disegni di Christian Papazoglakis, colori di Tanja Cinna);

- «Collana Pocket». Inizialmente collana dedicata ai romanzi western. Esordisce il 27 maggio 2014 con *West Texas Kill* di Johnny Boggs. In seguito pubblica anche fumetti (il 25 novembre 2014, *Winter World* di Chuck Dixon e Jorge Zaffino). Per i romanzi il formato è 12,5x19,7 cm; per i fumetti formato, foliazione e disegni sono variabili;
- «Collana Marrone». Detta anche *Weird Tales*, è dedicata alla rivisitazione di personaggi e opere dell'Ottocento letterario (*Sherlock Holmes*, *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*, *20.000 Leghe sotto i mari etc*.). Inaugurata il 17 gennaio 2015 da *Sherlock Holmes e i vampiri di Londra* (testi di Sylvain Corduriè, disegni di Laci). Il formato è il bonellide, ha circa 100 pagine e i disegni sono in bianco e nero;
- «Collana Paperback». Esordisce il 12 febbraio 2015 con il primo numero di *Ramiro - La riconquista* di Jacques Stoquart e William Vance. La collana è dedicata all'avventura storica, il formato è il classico 16x21 cm, la foliazione di circa 100 pagine e i disegni sono in bianco e nero;
- «Collana Gli Albi della Cosmo». Dedicata alla recente produzione italiana, il formato è sempre il classico bonellide con paginazione variabile e disegni in bianco e nero. Il primo volume pubblicato è *Requiem* di Ade Capone (sceneggiatura), Paolo Bisi e Alfredo Orlandi (disegni), datato 24 febbraio 2015;
- «Collana Arancione». Collana dedicata alla teoria del complotto e all'esoterismo. Il formato è il classico bonellide, la foliazione è di circa 100 pagine e i disegni sono a colori. Viene inaugurata il 2 aprile 2015 dal primo volume dell'*Ordine del Caos* di Sophie Ricaume;
- «Collana Noir». Esordisce il 30 aprile 2015 con il primo volume di *Battaglia* di Roberto Recchioni, ed è una collana dedicata al noir. Il formato è quello del fumetto nero italiano, 12x17 cm, i disegni sono in bianco e nero e la paginatura è variabile;

- «Cosmo Comics». Collana dedicata alle fumetterie. Ha periodicità irregolare, foliazione e disegni variabili, il formato è 17x26 cm, è brossurata. Edita la prima volta il 4 maggio 2017, con *Storia di cani* di Giuseppe Ferradino e Giancarlo Caracuzzo.

Tirando le somme sull'Editoriale Cosmo, possiamo fare alcune considerazioni: è una casa editrice con produzione molto diversificata, non solo per genere (western, noir, fantascienza *etc*.) o tipologia (francese, italiano, americano), ma anche per prodotto, pubblicando sia fumetti sia libri; i suoi albi sono perlopiù nel formato del classico bonellide, anche se vi sono delle eccezioni; ha cercato di avvicinarsi, dividendo la produzione in collane e dando un'indicazione grafica alle stesse, ai tipici editori di libri.

Bugs Comics

Chiude la rassegna delle case editrici fumettistiche di questo nuovo millennio un realtà giovanissima, nata alla fine del 2014 a Roma da un'idea di Gianmarco Fumasoli in collaborazione con Paolo Altibrani: la Bugs Comics.

Indirizzata prevalentemente al tema dark e horror, la Bugs incomincia la propria avventura a Lucca Comics&Games, dove esaurisce tutte le copie stampate della prima rivista, «Mostri».

L'obiettivo della casa editrice è quello di sopperire ad alcune mancanze del mondo della nuvola. Come si accennava nel paragrafo IV, in Italia le riviste dedicate ai racconti brevi, ottimo trampolino di lancio per esordienti, sono a poco a poco scomparse, lasciando soltanto le intramontabili «Lanciostory» e «Skorpio». La Bugs Comics s'immette sul mercato proprio con delle riviste contenitore, distribuite in fumetteria, dedicate ad argomenti specifici e contenenti storie di autori diversi, della lunghezza di dieci-quattordici pagine.

La prima, erede dell'esperienza di «Splatter», è «Mostri», albo a tema horror. Qui le creature della notte e della paura fanno da protagoniste: non sono semplici

apparizioni all'ultima pagina. Poco dopo, l'orrore arriva dallo spazio e nasce «Alieni», a tema fantascientifico, in cui però non manca quella vena di inquietudine e angoscia che lo cataloga più come un genere *scifi-horror* che come pura fantascienza. Infine, il terzo progetto di questo tipo è «Gangster», un genere che ha una lunga ascendenza nel mondo fumettistico. Infatti, vive negli anni '30, tra New York, Chicago e Cleveland e, muovendosi tra il proibizionismo, la grande depressione e Al Capone, vuole essere la conferma di come la Bugs voglia rapportarsi con i propri lettori, non per cosa racconta ma per come lo racconta.

Dopo questo tipo di esperienza, la casa editrice tenta un approccio comico attraverso «Moftri», strisce umoristiche che raccontano la vita dei più famosi mostri da bambini, realizzate dall'artista Adriana Farina (sui testi di Massimiliano Filadoro) con uno stile morbido che rimanda al *chibi* nipponico. Altro progetto sperimentale è quello di Helena Masellis, «Bugs Café», dove vengono raccontate, con lo stile graffiante dell'autrice, le varie dinamiche interne alla casa editrice.

Infine, progetto che ha visto la luce a novembre 2019, arriva la prima serie regolare da edicola della casa editrice: *Samuel Stern*. L'Incubo e l'orrore accompagnano anche questo nuovo personaggio, nato da un lungo studio approfondito a opera di un team piuttosto ampio, che ha come curatore Massimiliano Filadoro.

Il personaggio non è il classico cacciatore di mostri che si ritrova catapultato in situazioni surreali, ma ha alle spalle una precisa storia e simbologia studiata nei minimi dettagli (a partire dal colore dei capelli, passando per il nome, il cui acronimo è SS, solo per citare alcuni esempi).

Con questa casa editrice chiudo questa breve rassegna sull'editoria fumettistica italiana dal Duemila in poi: superfluo precisare che quelle trattate sono solo alcune delle case editrici del nostro Paese. Per una più approfondita indagine, indispensabile punto di partenza resta l'enciclopedia fumettistica scritta da Gianni Bono, *Guida al fumetto italiano* (disponibile anche come sito on-line).

Martina Monti

Recensioni

Questa sezione è dedicata a recensioni, per lo più di libri di vario argomento e genere letterario, italiani e stranieri, classici e contemporanei, e mira a fornire informazioni puntuali nonché valutazioni motivate e argomentate sulle pubblicazioni prese in esame, talora suggerendo spunti per una loro interpretazione critica.

A partire dal quarto fascicolo, sono state introdotte le recensioni di pellicole cinematografiche e nel sesto quelle relative a eventi, mostre e manifestazioni varie.

Giorgio VILLANI,
Un atlante della cultura europea. Vittorio Pica: il metodo e le fonti,
(«Biblioteca dell'Archivum Romanicum», serie I:
Storia, letteratura, paleografia, n. 483),
Firenze, Leo S. Olschki, 2018, pp. VIII+140, eu 25

ISBN 978-88-222-6567-8

Dalla prima metà degli anni Ottanta del XIX secolo, la letteratura europea ha fatto i conti con una fittissima trama di rapporti, studi e ricerche che, non muovendosi in ambito accademico, avevano il coraggio di cogliere forme artistiche insuete, agevolandone la valorizzazione da parte della critica successiva. Di questa geografia letteraria estremamente dinamica faceva parte senz'altro Vittorio Pica, non troppo noto ma attivissimo intellettuale napoletano, amico e corrispondente di una fitta schiera di artisti e scrittori sia italiani sia stranieri, che in quegli anni si stava interessando a un nuovo modo di intendere la letteratura. In una città che registrava già la grande operosità di Matilde Serao, Salvatore Di Giacomo, Roberto Bracco, Giuseppe Mezzanotte, Federigo Verdinois e tanti altri ancora, Pica contribuì in maniera decisiva ad alimentare un clima effervescente che faceva di Napoli una capitale europea della cultura. Qui circolavano le prime testimonianze del Naturalismo e del Simbolismo francese, da Zola ai Goncourt, a Mallarmé, letteratura d'avanguardia che trovò in Pica un vero e proprio precursore.

Eppure, non sono tantissimi gli studi sull'opera di Pica e si può dire che, fatta salva qualche isolatissima eccezione (ascrivibile all'impegno di Gianni Oliva o di Ugo Piscopo), essi siano stati per lo più originati dalla riproposta delle sue opere principali: *Letteratura d'eccezione* (Milano, Baldini, Castoldi & C., 1899, ried. con presentazione di L. Erba e introduzione di E. Citro, Genova, Costa & Nolan, 1987),

All'avanguardia. Studi sulla letteratura contemporanea (Napoli, Pierro, 1890, ristampa anastatica con introduzione di T. Iermano, Manziana, Vecchiarelli, 1993) e *«Arte Aristocratica» e altri scritti su Naturalismo, Sibaritismo e Giapponismo (1881-1892)*, a cura di N. D'Antuono, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.

Ad esse si è aggiunta la pubblicazione di alcuni carteggi fondamentali per comprendere il contesto di ricezione in cui operavano i letterati italiani e non; tra i più importanti è opportuno segnalare: F. Finotti, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800. Il carteggio Vittorio Pica-Neera*, Firenze, Leo S. Olschki, 1988; F. Cameroni, *Lettere a Vittorio Pica. 1883-1903*, a cura di E. Citro, Pisa, ETS, 1990; V. Pica, *Lettere a Federico De Roberto*, con introduzione e note di G. Maffei, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1996; V. Pica, *"Votre fidèle ami de Naples". Lettere a Edmond de Goncourt (1881-1896)*, a cura di N. Ruggiero, Napoli, Guida, 2004 e P. Villani, *La seduzione dell'arte. Pagliara, Di Giacomo, Pica: i carteggi*, Napoli, Guida, 2010.

Questa rassegna bibliografica essenziale deve includere, infine, una parte degli studi che precorrono quello che qui si recensisce: partendo da N. D'Antuono, *Vittorio Pica. Un visionario tra Napoli e l'Europa*, Roma, Carocci, 2002 e arrivando a N. Ruggiero, *La civiltà dei traduttori. Transcodificazioni del realismo europeo a Napoli nel secondo Ottocento*, Napoli, Guida, 2009, nonché ai recenti studi collettanei curati da Davide Lacagnina, *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*, Milano-Udine, Mimesis, 2016 e *L'officina internazionale di Vittorio Pica. Arte moderna e critica d'arte in Italia (1880-1930)*, Palermo, Torri del Vento, 2018; mi si consenta di passare anche per A. Gaudio, *La sinistra estrema dell'arte. Vittorio Pica alle origini dell'estetismo in Italia*, Manziana, Vecchiarelli, 2006.

Il risveglio dell'interesse intorno alla figura di Pica è supportato anche da una non esile sequela di articoli dedicati al modo di intendere il suo mestiere e ai suoi rapporti con alcuni grandi intellettuali (Croce, d'Annunzio, Dossi e moltissimi altri) e dalla fondamentale riproposta (in ristampa o in selezione antologica) delle gazzette

(«Gazzetta letteraria», «Cronaca Sibarita» ed «Emporium», sopra tutte le altre) sulle quali il nostro conduceva, quasi settimanalmente, la sua febbrile attività di divulgazione per un pubblico larghissimo e vivace. Il mosaico, che ancora non può dirsi completo, trova dunque un altro suo tassello in questo documentato saggio (*Un atlante della cultura europea. Vittorio Pica: il metodo e le fonti*, Firenze, Leo S. Olschki, 2018) che Giorgio Villani dedica alla ricostruzione delle fonti cui Pica ha uniformato il suo lavoro, specialmente quello giovanile, e della metodologia critica cui egli si atteneva, spiegando i motivi per cui questa, con ogni evidenza, scaturisce direttamente da quelle: ciò si evince dalla stessa struttura del volume nel quale, a una prima sezione, intitolata *Vittorio Pica. Formazione europea e metodo critico*, ne segue una seconda, denominata *Le fonti francesi negli scritti giovanili*.

Già, perché Pica, sin da quando aveva poco più di diciotto anni, leggeva una grande quantità di materiali: riviste, libri, giornali e cataloghi, oltre alle lettere di tutti i suoi corrispondenti «che ormai poteva considerare quasi suoi collaboratori nella stesura degli articoli» (p. 48). Grazie a tutto ciò, Pica cercava di ricostruire, tessera dopo tessera, il processo creativo, ossia la personalità, lo stile, la poetica dell'autore di cui si stava occupando, spesso accompagnando tale ricostruzione con una serie di brani salienti tratti dalle opere studiate. È per questo che del critico napoletano si può parlare come di un cartografo, spiega Villani, più che di un interprete: «Pica disegnò le carte d'un mondo letterario ed artistico non meno nuovo e inafferrabile di quello scoperto da Colombo e battezzato da Vespucci. Scritti, saggi, medaglioni e profili illustravano in dettaglio le varie regioni del Moderno, alla stregua delle mappe d'un atlante» (p. 65).

Per stabilire il carattere essenzialmente descrittivo e la scarsa consistenza teoretica degli scritti di Pica, l'autore di questo elegante volume (quasi per nulla rovinato da qualche refuso di troppo) edito per i nobili tipi fiorentini di Olschki segue il mirabile intreccio di fonti di cui si serve il critico napoletano nei primi anni della sua carriera: per quanto il più delle volte egli citi obiettivamente i suoi materiali, non sono poche le volte in cui Pica finisce semplicemente per trascrivere «con lo scrupolo

suo solito i brani originali, traducendoli e lievemente adattandoli» (p. 116). Pur rapinando, per così dire, tanta critica italiana e straniera, Pica ebbe la capacità di fornire ai suoi lettori una sintesi tersa di opinioni diverse, impossibile da reperire altrove; lasciava, cioè, parlare gli altri (critici, poeti o romanzieri che fossero), individuando le opinioni che li avevano messi d'accordo e, dunque, conciliandole tra loro.

In questa *estetica debole* si spiega, perciò, l'assiduità dei riferimenti al *Journal* o a *Idées et sensations* di Edmond e Jules de Goncourt, oppure a *Les romanciers naturalistes* di Émile Zola, a *L'évolutions naturaliste* di Louis Desprez o magari ai *Portraits contemporaines* di Théophile Gautier o quelli direttamente estratti dalle opere di Albert Glatigny, di Edmond Duranty e di Louis Bouilhet. L'attitudine all'ascolto del giovane critico, nonché la serena e fedele esposizione delle idee, delle opere e dei dibattiti che avevano originato suscitò la gratitudine sincera degli artisti posti di volta in volta sotto la sua lente d'ingrandimento. Ammirazione senz'altro legata alle virtù mediatrici di Pica ma anche, ed è questo l'aspetto maggiormente evidenziato da Villani e l'elemento di novità più ragguardevole del suo studio, alla grande capacità di «disciplinare l'eterogeneità dei documenti» (p. 128) che riusciva a procurarsi, arricchendo enormemente le informazioni sulle avanguardie francesi di cui disponeva la critica coeva in Italia.

Villani, oltre a seguire, spesso passo per passo, il percorso trasparente che conduce Pica dal testo originario alla sua trasposizione nell'articolo informativo, non risparmia giuste critiche alla «macchinosa lunghezza del suo periodare» (p. 14), come alla prosa, troppo passiva rispetto ai propri modelli ed evidentemente «invecchiata male» (p. 128) o allo stile, «faticoso, purtroppo, e opaco» (*ibidem*). Tuttavia, si tratta di notazioni necessarie e obbligate, se si coonsidera il fine ultimo di un lavoro come *Un atlante della cultura europea*: far rivivere lo spirito del tempo nelle pagine di un eccezionale mediatore d'idee. Il fine perseguito è stato raggiunto e non è merito di poco conto.

Alessandro Gaudio

Emiliano SCIUBA, *Una ragazza folle come gli uccelli. Alda Merini e la costellazione critica de «La gazza ladra»*, Fallopio (CO), Lieto Colle, 2020, pp. 208, eu 17,90

ISBN 9788893821940

Finalmente possiamo leggere un libro innovativo sulla figura e sulla poesia di Alda Merini: l'autore è uno studioso che ha una sterminata conoscenza della letteratura classica, moderna e contemporanea, ed è, inoltre, un traduttore di lingue antiche e moderne. L'opera ben spicca nella foltissima bibliografia critica sulla poetessa milanese in quanto ha un taglio particolare che la differenzia da molti contributi in cui si sono ripetute riflessioni generiche sulla poesia meriniana.

Emiliano Sciuba si è laureato con una tesi comparata sulla Merini e l'orfismo della sua costellazione critica (nella laurea triennale), mentre per la laurea magistrale ha scritto una tesi comparata sulla letteratura erotica sanscrita e greca tra Amaru e l'*Antologia Palatina*. Si comprende, quindi, il taglio che ha dato a questa sua analisi critica sulla poetica o, meglio, sulle diverse fasi poetiche della poetessa dei Navigli.

In sostanza, dalla lettura del libro emergono tutte le linee di studio di Emiliano Sciuba, i cui campi di ricerca – come si apprende dalla *Notizia* (e si vede pure molto bene dal volume) – sono principalmente l'estetica letteraria e la presenza classica nelle letterature e nel pensiero (post)moderni («ricezione, adattamento e trasformazioni nei diversi linguaggi»), ma che non trascura le «intersezioni fra letterature e arti antiche, medievali, moderne e contemporanee».

Uno studio di tal genere sulla poetessa non era stato mai fatto, anche se nel corso del tempo si sono avuti interventi e analisi critiche notevoli, citate dallo studioso. Inoltre, è da dire che il libro risulta essere scritto in maniera chiara: tutto è omogeneo e sono chiariti e messi a fuoco aspetti che prima erano poco indagati, come pure sono suggerite stimolanti e proficue indicazioni di lettura. Insomma, Emiliano

Sciuba si muove molto bene fra le poesie e nella vita della Merini e indica come bisogna leggere la poetica meriniana e quali sono i suoi addentellati culturali e le sue fonti. Ci viene pure offerto un commento minuzioso e convincente di tantissime poesie per le quali sono indicate le fonti e si ricostruisce come la poetessa le abbia fatte sue, adattando alla propria sensibilità ciò che leggeva in altri poeti e poetesse.

Sciuba conduce il proprio studio in base a un metodo – lo ribadisco – comparativo, ma nello stesso tempo non trascurando di fare ampie ed esaustive incursioni di messa a fuoco critica sulla poesia di altri poeti, conosciuti e meditati dalla Merini: Saffo, Quasimodo, Lorca, Manganelli e poi, ancora per fare dei nomi, Emily Dickinson, Sylvia Plath, Eugenio Montale, Dylan Thomas, Rainer Maria Rilke. Vengono illustrati i loro procedimenti poetici, come pure le divergenze e le convergenze con la poesia della Merini, la quale ad esempio presenta un'affinità elettiva con Saffo, da cui non può prescindere in quanto poetessa d'amore: con quella Saffo «figura mitica e mitizzata di solitudine nonché icona dell'amore rifiutato». La poetessa antica «aveva ammaliato la Merini nelle traduzioni del suo caro Quasimodo, fin dall'icastica dedica a 'Saffo antica maestra e disperata portatrice d'amore'», inclusa nelle *Lettere al dottor G*, epistole datate 1965-1972 e indirizzate allo psichiatra che la seguiva presso l'ex manicomio Paolo Pini, nella periferia milanese.

Ecco ancora un'altra donna-poetessa, Gaspara Stampa, «nobile cortigiana», autrice di 311 *Rime* che costituiscono il suo canzoniere. Questa poetessa ha dedicato le sue poesie al proprio amore, il conte Collatino di Collalto, che però non ricambiava, e perciò Gaspara, secondo la leggenda, si suicidò. La Stampa scrive in una sua lirica: «Arsi, piansi, cantai; piango, ardo e canto;/ piangerò, arderò, canterò sempre». Lei è un'altra Musa della Merini, come pure la nominata Plath: «Povera Plath troppo alta per le miserie della terra,/ meglio certamente la morte/ e un forno crematorio/ alle continue bruciature del vento».

A parte ciò, l'analisi critica dello studioso inizia dalla raccolta *La gazza ladra – Venti ritratti* del 1985, collocata nella sezione della «raccolta di raccolte» *Vuoto d'amore* (Einaudi 1991) e si allarga poi alle altre sillogi poetiche.

Con *La gazza ladra* ci troviamo davanti a componimenti che la poetessa ha dedicato a venti poeti nei quali si riconosce: non si tratta solo di ritratti, ma di «figure cui una poetessa 'maudite' come la Merini doveva la sua stessa vita, risultando infatti per lei ineluttabile (in senso etimologico) il binomio arte/vita». Comunque, il taglio «comparativo-gnoseologico» del libro sopperisce a una lacuna: i pochi studi fatti da accademici e non che attengono alla poesia meriniana, apparsi nei due decenni del XXI secolo. «Forse la 'pazzia' della poetessa ha sviato la critica maggiore ma sarebbe ormai ora di considerare che la poesia di Alda Merini non deriva dal manicomio, ma 'preesisteva' ad esso, ed era precocemente matura» (per questa citazione e per quelle precedenti si veda l'*Introduzione*).

Emiliano Sciuba dapprima considera le prime dieci poesie della *Gazza*, in quanto vi sono contenute le fonti poetiche meriniane, da Saffo all'amante e poeta Manganelli. Spiegato molto bene il titolo della raccolta, che allude a un corvide, la «Pica pica» di Linneo, la gazza «ladra» viene «scelta come suggello della raccolta di ritratti meriniani, perché tali 'personae' sono come oggetti sfarzosi e rari, il cui bagliore spinge irrefrenabilmente l'uccello a rubarli, portandoli nel proprio nido, assimilandoli a sé. Non sfuggirà, inoltre, la dicromia 'bianconera' della gazza». Inoltre, il titolo del libro – come ci informa lo studioso – prende spunto dal terzo verso («*A girl mad as birds*») di una delle più belle poesie di Dylan Thomas, *Love in the Asylum* ('Amore in manicomio', 1946). Sciuba cita altri poeti europei come per esempio Lorca e Rilke, assai vicini alla Merini rispettivamente «per l'oscurità panico-onirica dell'erotismo» e «per l'estasi orfico-metafisica della vita». Tutto sommato, per le ragioni addotte dal critico, la poetessa milanese si può apostrofare «una ragazza folle come gli uccelli», e perciò ricorre il valore simbolico della gazza meriniana del 1985.

Viene descritta minutamente e in modo convincente la poesia della Merini con l'ausilio delle sue fonti, essendo ella poetessa essenzialmente d'amore, e non è certo un caso che la raccolta si apra con *Saffo*. Ci viene offerta una sinossi tematica dei dieci poeti a cui la Merini guarda, si rivolge, e ciò permette al critico di fissare «'in

nuce', qual è il bagliore che di ognuno la gazza ladra ha voluto avocare a sé, saldandolo nel suo nido (il proprio 'percorso poetico') durante la vita, dal 21 marzo 1931 al 1 novembre 2009 (stessa data di morte dei due poeti a lei diversamente affini: Pasolini e Pound)».

Nei ritratti figura ancora Montale, che non è quello metafisico del male di vivere ma quello amoroso e paterno, «l'impossibile marito di una coppia-non coppia», quella con la poetessa Spaziani («Maria Luisa [Spaziani, di quasi trent'anni più giovane] fu il tuo gingillo felice/ vi ci giocasti la senilità»); entrambi finirono con lo sposare altri: Montale la Tanzi, una donna malata di spondilite che una volta tentò di uccidersi, la Spaziani il tisiaco Zolla. Tutto ciò rimanda alla sventura amorosa della Merini. Difatti, questi sono gli anni da lei vissuti nella città di Taranto, ove nel 1984 approda, dopo essere uscita dal manicomio milanese e passando un periodo di disperata carenza affettiva. Sposa il medico e poeta Michele Pierri, un uomo anziano: quindi, appare giusta la domanda che si pone lo studioso: «che la Merini si riveda nella Spaziani?». Pierri, poi ammalatosi in modo grave, morirà nel 1988, lasciando così di nuovo sola e disperata la poetessa, che ritorna nella propria città.

Ciò che importa rilevare – come fa Emiliano Sciuba – che «'le disiecta membra poetarum' si riducano al proprio 'unum', così come una costellazione nel firmamento rimanda a un'unica figura, seppur composta da una pletora di stelle». Perciò, l'undicesimo ritratto è un autoritratto in cui in otto versi sono racchiuse le fonti poetiche presenti nella sua poesia: «Amai teneramente dei dolcissimi amanti/ senza che essi sapessero nulla./ E su questi intessei tele di ragno /e fui preda della mia stessa materia,/ In me l'anima c'era della meretrice della santa della sanguinaria e dell'ipocrita, molti diedero al mio modo di vivere un nome e fui soltanto una isterica». Puntuale il commento di Sciuba: «L'autodafè non poteva essere più lucido». La prima metà della poesia potrebbe ricordare quei poeti già segnalati come la Dickinson e la Plath, per esempio. Insomma, «l'Alda Merini, come le piaceva definire sé stessa, fu 'soltanto' un''isterica', cioè votata all'utero […], donna e madre: una poetessa d'Amore».

Il suo mondo simbolico è ben esplorato e analizzato, e lo studioso giunge alla conclusione che esiste una «linea orfica» della poesia italiana e che ad essa appartiene la Merini «a pieno titolo». Come già accennato, le sue fonti sono ampie e vengono tutte elencate: per esempio, la Bibbia, i mistici medievali, Angiolieri, i poeti del Due-Trecento italiano *etc*. Fonti che la Merini adatta alla propria sensibiltà e ai propri sentimenti.

Nel documentato e ben impostato libro si leggono pagine che attengono alla fortuna critica della poetessa, amatissima dai giovani e non tanto dalla critica accademica, e da questa poco studiata, anche se non mancano studi del passato o del presente che, però, hanno un carattere generale. Dopo aver fornito informazioni anche sulla vita della poetessa, lo studioso affronta i suoi testi, mostrandone stile e tematiche. Così viene delineato un quadro ben preciso dello svolgimento poetico meriniano e di come si è evoluto, raccolta dopo raccolta: per esempio, vengono isolati versi nei quali è racchiuso tutto l'universo poetico della poetessa trentenne, autrice della poesia *Lirica antica* che appartiene alla silloge del 1962, *Tu sei Pietro*.

Sciuba segue nel tempo lo svolgimento lirico della Merini, soffermandosi su testi chiave, ben commentati e illustrati; per esempio, la poesia *Canto di risposta* (che appartiene a *La terra Santa* del 1984), in cui risalta la poetica di Alda Merini: «L'essere stata in certi tristi luoghi,/ coltivare fantasmi /come tu dici, attento amico mio,/ non dà diritto a credere che dentro/ dentro di me continui la follia./ Son rimasta poeta anche all'inferno/ solo che io cercavo di Euridice/ la casta ombra e non ho più parole…/ Ecco, Franco, la tenera risposta/ al tuo dilemma: io sono poeta/ e poeta rimasi tra le sbarre» (il componimento è dedicato all'amico e scrittore Franco Gentilucci). Ancora è analizzata la cosiddetta "oralità" della poesia meriniana.

In queste pagine Emiliano Sciuba mostra la propria cultura classica, la conoscenza profonda che ha della poesia italiana, ma pure di quella straniera e al riguardo si rinvia soprattutto alle già menzionate pagine dedicate ai rapporti poetici della Dikinson e della Plath con la Merini: la parte terza del libro difatti prende il titolo *Dikinson, Plath & Merini: quando le Grazie danzano*.

Dopo queste analisi lo studioso perviene alle *Conclusioni*, per cui la Merini è «Folle come gli uccelli –vale a dire: libera e visionaria come il cielo». Il libro di Sciuba è teso a dimostrare proprio questo e ha messo a fuoco la poesia simbolica della Merini, «che dopo la recente morte della poetessa ha iniziato ad attirare un interesse sempre maggiore. La via per una piena rivalutazione del caso Merini – glissato subdolamente col pretesto del personaggio buffonesco e velleitario avulso dagli ambienti letterari e dall'impegno marxista, non in ultimo poiché donna – e la via per il suo riconoscimento da parte dell'Accademia italiana sono ancora lontane».

Comunque Alda Merini è una poetessa molto amata «in special modo dai giovani e dai giovanissimi, che ogni giorno ne riconsacrano il ricordo tra murales, citazioni sine nomine locoque online, canzoni cantautoriali rock-pop e altre forme d'arte». Insomma, è stata «un'immagine mass-mediatica, 'popolare' nell'accezione più positiva del termine – beninteso ciò non va tanto a detrimento del suo valore poetico, quanto a quello lungimirante e progressista degli 'intellettuali' -, e solo questo ha permesso fisicamente di quintuplicare le copie di ogni suo anche minimo o mediocre scritto, o plaquette» (cfr. le *Conclusioni*).

Per Emiliano Sciuba, dunque, Alda Merini è la maggiore poetessa che l'Italia abbia avuto, "un poeta" tra i più lirici e orfici. Il volume si chiude con una vasta bibliografia delle opere meriniane e della critica al riguardo.

Carmine Chiodo

Alessandro CANZIAN, *Il Condominio S.I.M.*, a cura di M. Cucchi

Azzate (Varese), Stampa 2009, 2020, pp. 108, eu 14

ISBN 9788883360640

Amare l'effimero, ciò che esiste e poi scompare

I palazzoni, anonimi e schierati con i balconi in fuori, occupano le periferie italiane senza distinzione e spesso chi li popola per decenni neanche si accorge dei vicini e dei loro volti; solo le voci talvolta scavalcano i muri che danno la misura dei rapporti odierni.

In termini di vissuto e di conseguente patimento interiore, *Il Condominio S.I.M.*, la nuova raccolta di Alessandro Canzian edita da Stampa 2009, gli è costata molto, specialmente rendendosi conto, l'autore, che nulla rimarrà davvero, nonostante la nostra volontà di perdurare e di pretendere significati perenni. Si tratta di un'opera corale, figlia di un tempo egocentrico, opaco quanto una serranda abbassata, ma dalla quale filtrano a fatica magri bagliori e un filo d'aria: tratta dell'esistenza di otto persone, ciascuna in balìa della propria complessità.

Dall'osservazione del singolo, a tratti morbosa, Canzian cerca di trarre una considerazione più ampia, più organica, che non di rado è critica sulle nostre abitudini. Un fugace parallelismo con *Il condominio* di Ballard, la prigione immaginaria ma attualissima che ha concepito lo scrittore inglese, non può essere evitato. Bloccati e compressi dentro lo stabile a causa di un blackout – un'improvvisa e visionaria privazione della luce –, i tipi di Ballard non riescono a tenersi addosso gli istinti più atavici e irrazionali, arrivando a un massacro. Canzian narra, invece, di un luogo presente in cui egli stesso ha abitato sia "dal basso", con la sua routine farraginosa, sia "in altezza", con angosce e desideri.

Il titolo, infatti, scaturisce da un dato concreto (e perciò soggetto a dissoluzione), ossia dalla sigla della Società Immobiliare Maniaghese, il nome della

ditta che ha costruito lo stabile dove l'autore risiede tuttora, come se circoscrivesse e connotasse una serie di esperienze da lui affrontate con una determinata disposizione d'animo. Il suo *Condominio* disegna una mappa di testi che lascia intendere un lavoro pluriennale composto da versioni differenti, abbandoni e fallimenti. E con citazioni più volte rielaborate che egli tenta di nascondere tra le pagine: si avvertono Ferruccio Benzoni, tra i suoi più amati; Cristina Campo, Mario Momi, sino alla ripresa di *Orfeo. Euridice. Ermete* di Rilke, assumendone la chiusa folgorante («E quando il dio bruscamente / fermatala, con voce di dolore / esclamò: Si è voltato –, / lei non capì e in un soffio chiese: Chi?»).

Nell'arco ipotetico di una giornata – si parte da «ieri» per giungere a «oggi» – si dipana il racconto di *Olga, Carlo, Anna, Giulia, Silvio, Alberto, Alina* e *Aldo*, che danno il titolo alle rispettive sezioni. Dal contrappasso che identifica una colpa specifica a *La ragazza Carla* di Pagliarani, tra l'altro citata, ogni carattere è un microcosmo che riflette il tutto da angolazioni diverse e con particolarità irripetibili.

I temi ricorrenti sono il sesso senza amore – alienante e di kunderiana memoria –, il sentimento non corrisposto, il disprezzo dell'altro, l'incomunicabilità che disgrega ogni possibile dialogo. Infine, schiacciante scende la solitudine. Di fatto, la raccolta è uno sguardo disilluso e aspro sulla società contemporanea, una rappresentazione delle relazioni umane che ne evidenzia i paradossi. La salvezza si riduce a un'eventualità che illumina amaramente i confini fatali degli individui, i lineamenti del loro isolamento. Su tutti, da ricordare Alberto, che soffre profondamente la mancanza della moglie proprio a causa di un passato intenso, trascorso non dandola vinta alla realtà circostante; Giulia, bella e leggera, che s'impone di dimenticare una notte trascorsa facendo un errore (taciuto). E Olga che, alla fine, sparisce: «Olga questa notte non è / tornata. Non ho sentito / le scarpe accanto al letto […]». Olga era già nel libro precedente di Canzian, *Il colore dell'acqua* (2016), e subisce una radicale trasformazione stilistica, sebbene la sua pelle e il suo spessore siano rimasti quasi invariati. È una ragazza avveduta, che conosce le lingue, che mantiene un complicato ma duraturo rapporto con la madre e

frequenta alcuni amanti, che si approccia al domani in modo tutto sommato regolare. Eppure non è felice, rinchiudendosi in un grigiore che, quando scompare, porta via con sé, poiché troppo suo; così, nel *Faust* di Marlowe si scorge l'impossibilità di uscire da uno stato psicologico, di cambiare prospettiva, e Mefistofele risponde al dottore dannato: «Ma qui è inferno, / non ne sono fuori».

La veridicità dei vicini immortalati, dai quali Canzian è diviso soltanto da una parete o da un solaio, è merito dei consigli di Gian Mario Villalta. Le microstorie all'apparenza casuali che colorano gli interstizi dell'abitazione accolgono il lettore, lo invitano a entrare: i bambini che giocano nell'androne, l'incidente per la strada. Echi di uno spazio comune che potrebbe riguardare chiunque, reso con un timbro cadenzato e incombente: «Perché passare dal suo uscio / significa perdonare i suoi errori / e comprendere che un uomo / può chiedere scusa / senza mai riuscire a farlo».

L'autore, pur scrivendo in prima persona, tende a non comparire se non con brevi considerazioni, quasi temesse di essere riconosciuto; tuttavia, quando si scrive, si è inevitabilmente carne e fiato della propria creazione. Però, il tentativo di mettere a fuoco il contesto di appartenenza implica un punto di vista destinato a mutare. «È che mi sono innamorato / d'una ragazza scura / come una sottrazione»: s'intravede, così, una ricorrenza nelle reazioni e nelle pose degli individui raffigurati, nelle giustificazioni e nei passi disperati, come se Canzian fosse alla ricerca incessante di qualcosa o di qualcuno attraverso gli occhi altrui. D'altronde, «l'anonima condizione delle innumerevoli figure della realtà umana si ripete nel tempo, mutando d'abito più che di sostanza», argomenta Maurizio Cucchi nella prefazione, dopo aver seguito le fasi di editing del volume, persuaso dalla sua forma poematica.

I libri dell'autore che hanno preceduto il *Condominio* s'imperniavano intorno a una radice amorosa: che non sia anche questo un atto d'amore? Un atto d'amore rivolto a un'anima sola, che gli ha consentito di vedere il mondo, seppure per poco, o al mondo nella sua imprevedibilità?

Matteo Bianchi

Valerio PAPPI, *Aspettando gli altri*

Piazza Armerina, Nulla Die, 2020, pp. 226, eu 17

ISBN 978-88-6915-309-9

Una storia che si snoda in un luogo preciso: la stazione di Bologna e i suoi dintorni; e per un intervallo temporale che va, grazie ai ricordi del protagonista, dal triste agosto del 1980 a quello del 2012.

Il protagonista Alberto, detto Napo dagli amici, sembra riuscire a dare un senso alle giornate e alla sua vita solamente osservando la varia umanità che affolla la stazione. Giorno dopo giorno, virtualmente, intreccia la propria vita con quella di perfetti sconosciuti che nelle loro frequenti apparizioni, a poco a poco, sembrano trasformarsi, da semplici comparse o personaggi di fantasia, in veri e propri conoscenti. Alberto/Napo segue i loro movimenti, ne osserva i tratti ripetitivi, i tic, tanto da poter costruire su di loro, e tra loro, trame che finiscono davvero per intrecciarsi con la realtà: quella sua e quella dei suoi amici. In questo continuo rimando tra realtà e finzione, attraverso comparse che scompaiono e ricompaiono come personaggi reali, il protagonista da semplice spettatore finisce per attraversare le tappe di quel percorso scomposto, decomposto e incerto che è per tutti l'approssimazione a una vita vera, a un "semplice" amore.

"Nessun uomo è un'isola", ma uno scrittore è una lingua di terra. Se le due locuzioni "terra madre" e "madre lingua" venissero viste come i termini di una proporzione matematica (b: a = a: c), scopriremmo subito la stretta relazione (addirittura un'identità) esistente tra terra e lingua (terra sta a madre come madre sta a lingua dunque terra = lingua).

La nota citazione da John Donne intende dire che ogni uomo è una componente integrante dell'umanità, la parte di un tutto, ma i personaggi letterari hanno bisogno di carattere, devono cioè essere più che "umanità". Non abbiamo il tempo per

frequentarli, devono parlarci o presentarsi subito per quello che sono. E questo vale soprattutto per le comparse. Scegliere, quindi, una lingua e assumere il giusto tono per i propri personaggi e comparse non è compito da poco e Pappi nel suo ultimo romanzo, *Aspettando gli altri*, riserva particolare attenzione tanto agli uni che alle altre. Questo significa organizzare una lingua parlata per i suoi protagonisti (napoletano, calabrese, nelle precedenti operazioni; bolognese, siciliano in questa) e tracciare tinte e gesti rapidi ma incisivi per le comparse (l'impiegata all'Ufficio di collocamento; Fred, il ballerino; il fatto quotidiano, inteso come tossicodipendente; lo/la sconosciuto/a e soprattutto la fantasia che "compare" nella realtà e viceversa).

Poiché viviamo in un periodo di revanscismo provinciale e di parossistica attenzione al *politically*, *geographycally*, *storycally etc*. *correct*, sgombriamo il campo da qualsiasi ipocrisia: i personaggi (più) negativi dei romanzi di Pappi sono di madre-lingua meridionale. Ma va bene così. Fa parte di un ormai ancestrale luogo comune (e comunitario) che ci rende Nazione unica e allo stesso tempo molteplice.

È in questo modo che a noi italiani piace creare e ricreare la nostra peculiare e "poliedrica identità", evidentemente rappresentata nella moltitudine descritta da Pappi, attingendo di volta in volta a un ciarliero mascalzone napoletano, dosando uno spavaldo picciotto siciliano con l'edonista *biasanòt* emiliano, aggiungendo degli zelanti fighetti *lumbard* a un bestemmiatore della crusca toscano. Insomma, differenza e densità di sfumature linguistiche sono ricchezze inestimabili per un Paese che si allunga nel Mediterraneo come una lingua di terre e che fa lo stesso, lungo le pagine del libro, come una terra di lingue.

Cogliere tutto questo in un intreccio narrativo, per sostenere un racconto fino alla fine, non è semplice. Pappi ci riesce benissimo, perché conosce molto bene il "paesaggio" che descrive (o lo dipinge quasi fosse uno sfondo naturale): la stazione di Bologna e i suoi dintorni sia spaziali sia temporali con i frequenti flashback alla strage della stazione del 1980. La natura di questo sfondo impone, poi, la cura maniacale dei soggetti in primo piano con "pennelli" sempre più piccoli per tratteggiare i particolari più minuti (un tacco a spillo, una sigaretta, occhi di gatto

etc.) e “pennelli” più corposi per spargere i profumi tipici delle stazioni e degli alberghi che le circondano (cappuccini, *brioches*, hamburger, disinfettanti, polveri metalliche, effluvi democratici da toilette e sottopassi comuni).

Attraverso questo sapiente uso del primo piano e dello sfondo, Pappi tiene legati alla trama sotterranea del racconto che, pur restando sottotraccia, non viene mai perduta tra le descrizioni degli uffici e degli altri ambienti, nemmeno durante la trasformazione di alcuni personaggi femminili da “angeliche” in “laure”. Per non parlare dell’apparizione di personaggi estranei al libro ma non alla vita del protagonista, Alberto/Napo, e dunque dell’autore: il Marx dell’*Eleganza del Riccio*, il Jack Torrance di *Shining* che per tutti (scrittore, lettori e personaggi) sarà sempre scolpito nel volto di Jack Nicholson nella trasposizione cinematografica di Kubrick.

Il tutto viene poi tenuto insieme da una ben precisa convinzione poetico-letteraria di Pappi: «Dove risiede la suspense e l’originalità di una storia se già in partenza ne conosciamo il finale?» (p. 80). Al finale a sorpresa, prima o poi, bisogna arrivarci, magari seguendo una strada tortuosa o aggiungendo un pezzo dopo l’altro, un personaggio dopo l’altro, al puzzle: in fondo, «la parola ha dei limiti o, al contrario ha il potere di rendere illimitati i suoi significati» (p. 124) proprio come un tassello del puzzle che viene rigirato tra le mani per studiarne convessità e concavità.

Il protagonista di *Aspettando gli altri*, Alberto/Napo, a prima vista potrebbe apparirci freddo e impassibile, e probabilmente a parole («Quanto odio emozionarmi», p. 142) lo è, ma a ben vedere, dopo averci accompagnato in una catastrofe politico-morale del nostro tempo, sembra volerci indicare una possibile terapia attraverso il coraggio sereno e consapevole di un nuovo, anzi antico, cinismo.

Com’è noto, si racconta che un giorno Alessandro Magno si avvicinò al cinico Diogene e, colpito per la sua indigenza, gli disse: «Chiedimi quello che vuoi!». Diogene, che stava prendendo il sole, gli rispose: «Spostati e non farmi ombra!». Dunque, gli eventuali adepti di un moderno cinismo sono quelli che per un “posto al sole” sarebbero disposti a qualunque cosa. Evidentemente, si sta parlando del moderno “cinismo dei social” che Pappi porta alla ribalta attraverso il proprio alter

ego Alberto/Napo. Questo tipo di cinismo viene criticamente e ironicamente ridicolizzato dal protagonista così pervicacemente intento a concretizzare i rapporti, ad osservare e studiare gli altri, non per puro spirito voyeuristico, ma per *compatire* o per intra (inter)vivere con le sue "vittime". Per rieducare le proprie emozioni.

Se cinico è colui che riveste le proprie azioni (improntate al più crudo realismo) di una giustificazione moralistica, se cinico è colui che piega le proprie azioni ai principi più bassi e brutali della realtà, a questo tipo di cinico Pappi contrappone un antico Kinismo rappresentato da Alberto/Napo con la sua modalità critico-ironica. Il primo obiettivo di questo sano spirito Kinico è ridimensionare le Grandi Mete, gli ideali che sempre hanno prodotto sciagure umane e individuali. In fondo, il Kinismo di Napo è una forma di reazione, di risposta critica, di resistenza ai modi di dispiegamento del cinismo in formato social.

La carne, il turpiloquio, la battuta salace, lo scherno, il voyeurismo sono *Kinica*: un modo di odiare meno le proprie emozioni, un modo per riavvicinarsi perfino all'amore. Un modo per tornare nuovamente a essere pezzo di un puzzle, parte di un tutto. Così anche noi, senza saperlo, veniamo introdotti, grazie a una lettura sempre scorrevole e piacevole, in un mondo adulto e adulterato del quale, come fa Alberto/Napo, bisogna mettere a nudo la fondamentale assurdità e l'ipercinica, inconcludente cinetica. E anche noi, come Alberto/Napo, torniamo ad innamorarci o quantomeno a riassaporare le emozioni di quando, da bambini, ci immergevamo in una festa di paese.

Giuseppe Ferrara

Strumenti

In questa sezione sono raccolti contributi di carattere informativo e taglio perlopiù didattico.

Col quarto fascicolo della rivista, abbiamo inaugurato una nuova rubrica, "Profili", riservata a dei ritratti di personalità di spicco del mondo della cultura e dell'editoria: il titolo è un omaggio all'eclettismo e all'ironia del grande editore modenese Angelo Fortunato Formiggini, ebreo suicida durante il periodo delle leggi razziali, e in particolare alla sua fortunata collana così denominata.

*Dal XVIII fascicolo in poi, compare anche la rubrica "*Sed lex*", che si occupa di legislazione universitaria e scolastica.*

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione: Macrosettori: 10/F, 10/G, SPS/08, 11/C e 14/A
Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate
- L-LIN/02: Didattica delle lingue moderne
- SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi
- M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi
- SPS/01: Filosofia politica

Edgar Lee Masters: avvocato di professione, poeta per vocazione

Una giovinezza inquieta

Un genio, un plagiatore, il più grande poeta che l'America abbia mai avuto dopo Whitman, un pornografo[1]. Uno stile semplice e dignitoso, un verseggiare rozzo e poco musicale. Colui che ha rifondato la poesia americana, colui che è solo il continuatore di una certa letteratura "di villaggio"[2]:

> Masters è multidirezionale, ma anche, al tempo stesso, drastico e rigido, in "bianco e nero", si direbbe, accesamente coinvolto ma anche aggrovigliato e senza molta prontezza nel districarsene; è spesso irrequieto, ma in senso più fisico-espansivo, per dir così che "esistenziale"[3].

> Non posso liberarmi degli arricchimenti con cui la mia immaginazione illumina la vita umana e il suo habitat terrestre; è così che io penso: come se la lampada dell'immaginazione mi accompagnasse volteggiandomi sulla testa lungo gli oscuri corridoi del pensiero[4].

L'albero genealogico di questo acuto esponente della poesia statunitense, come quello dei primi colonizzatori nordamericani, ha radici europee. Allo scrittore infatti venne narrata l'esistenza di un antenato, Knottley Masters, originario dell'Inghilterra o probabilmente del Galles e immigrato in Virginia nel '700[5].

---

[1] Si pubblica un estratto della tesi di Laurea Magistrale in "Editoria e scrittura" dedicata a Edgar Lee Masters e discussa presso la "Sapienza Università di Roma" nella primavera del 2020: relatrice la Prof.ssa Maria Panetta e correlatore il Prof. Giulio Perrone.

[2] A. PORTA, *Edgar Lee Masters La Fortuna*, in E. L. MASTERS, *Antologia di Spoon River*, a cura e con una postfazione di Antonio Porta, Milano, Mondadori, «Oscar classici moderni», 1987, p. 11.

[3] T. PISANTI, *"Spoon River" e altro Novecento*, Napoli, Liguori, 1993, p. 60.

[4] E. L. MASTERS, *Across Spoon River*, in ID., *Antologia di Spoon River*, introduzione, traduzione e commento di Luigi Ballerini, Milano, Mondadori, «Oscar Moderni», 2016, p. XXIX.

[5] C. GUSMINI, *Vita e poetica*, in *Masters. Vita, poetica, opere scelte*, a cura di Catia Gusmini, vol. 13, I grandi poeti de «Il Sole-24 Ore», Vicenza-Milano 2008, p. 11.

Fu poi Thomas, un discendente, a trasferirsi prima nel Tennessee e infine nell'Illinois, portando con sé il figlio, nato nel 1812 e nonno dello scrittore, Squire Davis, futuro fattore e giudice di pace. Il figlio di quest'ultimo, Hardin, per volere del padre, ricevette una solida istruzione studiando giurisprudenza e, durante il praticantato, conobbe la sua futura moglie, Emma Jerusha Dexter, figlia di un pastore metodista itinerante proveniente dal New Hampshire, di una famiglia anch'essa nativa dell'Inghilterra. Da un binomio piuttosto conflittuale, un agnostico avvocato progressista e una religiosa e appassionata di musica e letteratura, nacque a Garnett, nel Kansas, Edgar Lee Masters, primo di quattro figli. L'imprevisto luogo di nascita era causato dal momentaneo impiego paterno; l'anno resta ancora incerto. Il diretto interessato assieme ad alcune antologie indicò per molti erroneamente il 1869, mentre in altre biografie più recenti, sulla tomba e nella targa commemorativa sulla casa natale[6], è riportato il 1868.

L'infanzia e l'adolescenza si divisero principalmente tra due piccole capitali di contea dell'Illinois centromeridionale che segnarono nel profondo lo scrittore e la sua poetica:

> Questa terra nera, questi aratri a triplice trazione fanno crescere il mais assai meglio di quanto nutrano l'anima. C'è qualcosa in questa campagna che appiattisce o intimidisce o spinge all'incesto. Qualcuno si fa consolare dalla chiesa, altri hanno in mente soltanto il denaro e la carriera[7].

In primis, un anno dopo la nascita, ci fu Petersburg, cittadina agricola sulle rive del Sangamon, perlopiù democratica e avversa a Lincoln, in cui Hardin riuscì ad ottenere la carica di Procuratore di Stato costringendo però il nucleo familiare a vivere in un clima di pericolo e tensione, alimentato dalla recente guerra di secessione. Dilagavano in ogni dove persone esasperate, la famiglia Masters era

---

[6] B. POGGIO, *Edgar Lee Masters: la vita*, in E. L. MASTERS, *Spoon River Anthology*, introduzione e traduzione e note a cura di Benito Poggio, Genova, Liberodiscrivere, 2013, p. 30.

[7] E. L. MASTERS, *In Illinois*, in ID., *Antologia di Spoon River*, introduzione, traduzione e commento di Luigi Ballerini, op. cit., p. XXVIII.

assillata per esempio da «un individuo che aveva l'abitudine di battere di notte ai vetri della finestra e di aggirarsi furtivo per il cortile»[8] dell'abitazione.

A parte ciò, il primogenito ebbe la fortuna di studiare in una scuola privata tedesca, nella quale imparò la lingua straniera e la relativa letteratura, andando ad abitare per l'occasione nell'amata fattoria dei nonni paterni. Successivamente nel 1880 arrivò il trasferimento a Lewistown, sul profetico fiume Spoon, ricca di conflitti politici, dove Masters senior riteneva di ottenere maggiori possibilità ed emersero invece le ristrettezze economiche dovute all'alta competitività nell'ambito forense.

La cittadina era situata «in una larga e popolosa contea, abitata da persone dalle menti tenaci e vigorose, dove le linee politiche erano aspramente decise dalla confraternita dei veterani dell'Esercito dell'Unione»[9]. Edgar Lee crebbe in un ambiente familiare irrequieto e nervoso ed è intuibile pensare come la letteratura, letta e conosciuta tra le mura scolastiche, divenisse per lui una valvola di sfogo e una passione liberatoria. Il giovane, mentre frequentava la High School, trovò non a caso un lavoretto da tipografo e tuttofare presso la redazione del giornale locale, il «Lewistown News». Faceva lo strillone, si occupava di accendere le stufe, apriva e puliva gli uffici pur di comprare dei libri coi pochi soldi guadagnati. A casa sua rimasero per parecchi anni pochi libri con cui dilettarsi: un testo di Virgilio, la *History* di Macaulay, i poemi di Burns, alcune opere di Shakespeare e la *Library of Poetry and Song* di Bryant[10]. Le amate letture, da Byron a Goethe, passando per Omero fino a Marco Aurelio, lo appassionarono e, col passar del tempo, l'editore del «News» si convinse anche a pubblicare alcuni pezzi scritti dal ragazzo.

Poco dopo tenne contatto e inviò poesie ad altri giornali, quali il «Globe-Democrat» di St. Louis, l'«Inter-Ocean» di Chicago, il «Waverly Magazine» di Boston e altri ancora[11].

---

[8] C. GUSMINI, *Vita e poetica*, in *Masters, Vita, poetica, opere scelte*, op. cit., p. 22.
[9] E. L. MASTERS, *The Genesis of Spoon River*, in «The American Mercury», vol. XXVIII, n. 109, gennaio 1933, p. 41.
[10] Ivi, p. 43.
[11] Ivi, pp. 43-44.

Ironicamente come Squire Davis s'augurava che Hardin diventasse come lui un sereno allevatore e agricoltore, allo stesso modo il padre di Edgar Lee aspirava per il figlio alla sua stessa carriera professionale, insistendo che per essere uno scrittore ci voleva un talento più unico che raro e «che la poesia avrebbe spalancato al suo futuro le porte del fallimento e della miseria»[12]. Forse era infastidito dal fatto che Edgar Lee fosse così affine alla madre nei suoi interessi. D'altronde legge e letteratura sono come olio e acqua, gli disse un giorno lapidaria Miss Fisher, l'affezionata docente di lettere della High School, l'unica a considerare i suoi interessi assieme a un'istruita e sensibile zia, Minerva Vincent.

Nella sua autobiografia del 1936 *Across Spoon River* Masters scrisse:

> Tutto il tempo tra i 12 e i 19 anni fu ampiamente sprecato, e mal usate furono le mie energie – se si eccettuano le letture, prevalentemente condotte di mia iniziativa, e le amicizie interessanti e utili che strinsi. Mio padre non sapeva che cosa fare di me, e non fece praticamente nulla per me. La grande e preziosa vitalità e la sete di sapere di quegli anni avevano bisogno di essere incanalate in un corso di studi regolare presso qualche buona scuola oppure sotto una guida competente. Fui io a determinare il mio percorso, trovando la strada dopo molti errori di direzione e superando vari ostacoli […] Quando ripenso a quel periodo mi sembra che i miei genitori non si preoccupassero veramente per me, o meglio, che non provassero alcun vero interesse per me[13].

In seguito a un anno faticoso di studi umanistici al vicino Knox College, influenzato da una preparazione di partenza scarsa e costretto a frequentare dei corsi propedeutici, Masters non fu più finanziato dai genitori negli studi e, una volta dissuaso, abbandonò per seguire le orme del padre dopo aver superato gli esami per divenire avvocato.

Quei mesi non furono per nulla uno spreco, anzi delle grandi conquiste per il giovane che anni dopo su quel periodo dichiarò: «Studiai tedesco di nuovo, e lessi "Faust" in lingua originale. Imparai abbastanza il greco da leggere Senofonte e

---

[12] C. GUSMINI, *Vita e poetica*, in *Masters, Vita, poetica, opere scelte*, op. cit., p. 30.
[13] E. L. MASTERS, *Across Spoon River*, in *Masters, Vita, poetica, opere scelte*, op. cit., pp. 33-35.

Omero, e Euripide […]. Imparai abbastanza latino da tradurre Cicerone, e leggere Virgilio e Orazio»[14].

Nonostante la resa e la personale sconfitta, Edgar Lee continuava ancora a leggere, scrivere e pubblicare articoli su quotidiani locali perfino nel corso dell'apprendistato legale dentro lo studio del padre; bastò aspettare la giusta quantità di tempo per liberare l'aspra insofferenza mista alla voglia di rivalsa.

I suoi componimenti, traducendo le sue parole, consistevano nel risultato messo per iscritto dei suoi umori e stati d'animo; erano tentativi di riprodurre la musica o di interpretare i citati tramite essa; lavorava sotto l'influenza di Poe, Shelley, Keats, talvolta Teocrito[15]. Le sue giornate però, per la maggior parte, si svolgevano senza questa ispirazione.

Durante i primi casi legali, il modello di riferimento paterno alimentava in lui il senso della propria inadeguatezza e inettitudine, e rafforzava la sua situazione di odiosa dipendenza dalla famiglia. Nel 1892, a poco più di vent'anni, dopo una violenta discussione con la madre, comunicò ai genitori senza mezzi termini di voler lasciare casa e trasferirsi a Chicago: se non avesse raggiunto il Paradiso, avrebbe almeno «evitato l'Inferno»[16].

Con in mano pochi dollari, due lettere di presentazione di Hardin e circa quattrocento poesie nel cassetto[17], l'aspirante scrittore partì in treno alla ricerca di nuove esperienze.

La "Città dalle spalle grosse" stava attraversando un periodo storico di importante fermento economico e cambiamento culturale tra aumento della popolazione, industrie e ferrovie in costruzione. I luminosi e affollati grattacieli che svettavano sempre più numerosi verso il cielo rendevano ancor più palese l'idea del movimento; tutti si stavano preparando all'Esposizione Universale del 1893, in

[14] E. L. MASTERS, *The Genesis of Spoon River*, op. cit., p. 45.
[15] B. TEDESCHINI LALLI, *Tendenze della poesia americana all'inizio del secolo Edgar Lee Masters*, Roma, Gismondi, 1957, p. 10.
[16] E. L. MASTERS, *Across Spoon River*, in *Masters, Vita, poetica, opere scelte*, op. cit., p. 39.
[17] B. TEDESCHINI LALLI, *Tendenze della poesia americana all'inizio del secolo Edgar Lee Masters*, op. cit., p. 10.

occasione del quarto centenario della scoperta dell'America. Era giunta l'era di una nuova e grande rivoluzione industriale, fase di forte innovazione tecnologica e trasformazione culturale, con l'avvento della società di massa.

Il ragazzo, lontano dai fasti borghesi della Belle époque e abituato alla ben più agevole vita provinciale, faticò non solo ad adattarsi ai ritmi frenetici e ai rumori assordanti della metropoli ma anche a sbarcare il lunario. Il sogno artistico era arduo da agguantare: «provai invano ad entrare nel settore giornalistico di Chicago, e non ci riuscii. […] tutti mi ridevano in faccia quando sentivano che ero un avvocato, ed ero ancora intenzionato a lavorare da qualche altra parte»[18].

Fortunatamente, dopo un impiego frustrante e sottopagato come esattore per la Edison Company, incontrò sulla sua strada Kickham Scanlan, il socio con cui aprì uno studio e iniziò con speranza un nuovo capitolo.

Nel 1898 convolò a nozze con Helen Mary Jenkins, figlia del presidente del Metropolitan Elevated Railroad, un illustre magnate di Chicago, ma pessima scelta come compagna di vita. Spinto da obblighi morali e temendo la disapprovazione comune di una lunga unione non ufficializzata, Masters formò con lei una famiglia ed ebbe tre figli, ma il suo obiettivo era, in verità, quello di mantenere una solidità finanziaria e approfittare dei vantaggi dati da un matrimonio e da una donna in casa.

Il destino del matrimonio dei genitori sembrò allinearsi completamente a quello del figlio. Il risultato increscioso fu l'aggiunta di un ulteriore elemento nella sua dicotomia esistenziale: oltre alla mal sopportata avvocatura sopraggiunsero tutti i doveri coniugali e familiari a soffocare le sue aspirazioni letterarie. Non fu mai un'unione felice, contornata da momenti di serenità altalenante, richieste di divorzio di Edgar Lee e oltretutto da tradimenti e relazioni di lui con altre donne, tra cui s'annoverano l'artista Tennesse Mitchell, futura consorte di Sherwood Anderson, e Lillian Pampell Wilson, vedova ricca di un banchiere.

---

[18] E. L. MASTERS, *The Genesis of Spoon River*, op. cit., p. 46.

Precario fu anche il campo lavorativo a causa del fallimento della società con Scanlan, a cui seguì nel 1903 una seconda associazione con un noto avvocato, il penalista Clarence Darrow.

Il principe del foro, che aveva invitato il nuovo socio a sostituire il precedente, era somigliante al padre di Masters, specie per quel suo confidare nella dialettica e nel personale estro piuttosto che in una ferrea preparazione giuridica. Inizialmente la collaborazione cominciò propizia a entrambi per i cospicui guadagni e per la fortunata notorietà, ma si concluse dopo solo otto anni per conflitti su una remunerazione; Edgar Lee aprì un proprio studio e non aveva molto altro con cui rincuorarsi, tranne la costante passione per la scrittura, che purtroppo non gli dava ancora da vivere.

La nota positiva di quel marasma interiore era che quel conquistato bagaglio culturale legato a doppio filo alle onnivore letture gli dava man forte nelle arringhe dei tribunali, gli permetteva di raffinare il suo *modus pensandi* e di difendere i deboli e gli oppressi: equivaleva, quindi, nella sua visione, a fare poesia.

Analogamente la legge si era rivelata un'arma vincente per incontrare e conoscere persone di tutti i tipi:

> era stata per me come i raggi X e come certe sostanze chimiche […]. Immaginate ora un essere umano con un grande occhio in mezzo alla fronte, un occhio con il quale vede ogni cosa con chiaro realismo; ma supponete anche che egli continui a mantenere i suoi due occhi normali, che, nella loro normalità vedono la bellezza dove non c'è, e la verità dove non c'è mai stata. Quell'uomo ero io, che vedevo attraverso la gente, e riuscivo a soppesare le prove e i fatti con l'atteggiamento imparziale del giudice[19].

Nel 1895 scrisse *Benedict Arnold*, un'opera teatrale in endecasillabi sciolti sul generale traditore della rivoluzione, ma fu tre anni dopo che riuscì finalmente a pubblicare il suo primo libro, una raccolta di ritratti poetici di personaggi mitologici e letterari, *A book of verses*, mediante la Way & Williams; il tentativo andò purtroppo

[19] E. L. MASTERS, *Across Spoon River*, in *Masters, Vita, poetica, opere scelte*, op. cit., p. 68.

in frantumi a causa della dichiarazione di bancarotta della casa editrice ed Edgar Lee dovette recuperare tutti i libri stampati.

Nel pensiero comune si ritiene Masters autore di un unico libro, anche se nella realtà dei fatti anche prima della celeberrima *Antologia* compose ben dodici opere: cinque opere teatrali, quattro raccolte poetiche, due saggi politici e una tragedia storica, per non parlare degli innumerevoli articoli pubblicati nel corso degli anni.

Sebbene Masters cercasse di ottenere la meritata fama, il destino quindi non sembrava arridergli e non faceva che regnare in lui una grave scontentezza: «Che vuoto! Non lo colmavano né lo studio né i figli né gli affari. Talora trovavo un equilibrio con le forze creatrici nell'estasi della scrittura. Ma accadeva raramente»[20].

Era indispensabile aspettare la fine della grande guerra per permettere a meritevoli scrittori di poter prosperare coi loro guadagni editoriali. Ancora a inizio '900 era assai comune per molti letterati statunitensi arrangiarsi e percepire soldi da molteplici mestieri, di natura anche molto lontana dalla loro vocazione: Sherwood Anderson fu agente pubblicitario e fabbricante di vernici, T. S. Eliot impiegato di banca, Carl Sandburg segretario di sindaci socialisti, Robert Frost agricoltore, Edwin Arlington Robinson impiegato alla dogana.

In un certo senso, tutti avevano fatto il loro tirocinio in altri mestieri e portarono nel mondo delle lettere americane qualcosa di nuovo, un mondo estraneo alle Università dell'Est e alla stampa: senso di cose grandi, rudi e solitarie. Ma avevano perso qualcosa, non avendo avuto tempo per impratichirsi nell'arte dello scrivere o la fortuna del precoce contatto di un ambiente più colto. Di molti si può dire che non avevano una cultura completa, il loro gusto era poco sicuro e mancavano di abilità tecnica; ma si può anche dire che «se avessero cominciato a scrivere per giornali eccellenti […] avrebbero forse ecceduto dalla parte opposta»[21].

---

[20] Ivi, p. 55.

[21] R. E. SPILLER, W. THORP, T. H. JOHNSON, H. CANBY SEIDEL, con l'assistenza di H. Jones Mumford, D. Wecter, S. T. Wiliams, *Storia letteraria degli Stati Uniti*, vol. quarto, Milano, Il Saggiatore, 1963, p. 1378.

Il successo

A inizio ’900 gli americani venivano assorbiti appieno dal loro imperante capitalismo, si attivavano nell’era dell’acciaio e del vapore:

> grandi masse umane affluivano verso le città diventate giganti e ne affollavano le squallide periferie, e altre venivano ogni anno scaricate dai bastimenti transoceanici, smarrite e frastornate […] La realtà insomma, “saltata” dall’idealismo romantico, si rivelava rudemente condizionatrice sia della vita dei singoli che di quella dei gruppi[22].

Di fatto, la metropoli raggiunta da Masters con quella fuga disperata allo stesso tempo si distinse quale fulcro di innovazione industriale e centro multietnico, ma riunì attorno a sé anche emergenti personalità letterarie. Il secondo centro più abitato degli Stati Uniti era una capitale con un sentito orgoglio civico e ottime possibilità di crescita, e avrebbe potuto competere sul piano culturale oltre che dal punto di vista demografico.

In riferimento al periodo storico e alla nascente vivacità culturale, si è parlato e si parla del “Rinascimento di Chicago” e dell’avvento di una nuova poesia americana, autoctona, più «democratica, scientifica e umana»[23]. Masters, in modo simile a Vachel Lindsay e Carl Sandburg, avrebbe portato nella sua summa di esperienze una personale percezione dell’Illinois, in cui era cresciuto e maturato: la loro poetica, di derivazione whitmaniana, «mirava a cogliere quella particolare atmosfera centrale, continentale»[24], quell’antico patrimonio folcloristico che caratterizzava la capitale e il Middle West.

A cavallo tra l’Ottocento e il Novecento, come dilagava nella sua esplosiva energia e potere d’accentramento la cultura della grande città, trovava una certa

[22] T. PISANTI, *“Spoon River” e altro Novecento*, op. cit., p. 8.
[23] AA.VV., *Storia letteraria degli Stati Uniti*, vol. IV, op. cit., p. 1439.
[24] M. CUNLIFFE, *Storia della letteratura americana*, Torino, Einaudi, 1970, p. 263.

connotazione il piccolo paese, «luogo del passato e del conosciuto, soffocante ma sicuro»[25], cui prima o poi si ritorna e nel bene e nel male ci si sente legati.

Il West, e in certa misura, il Sud offrivano ai "local-colorists" al di là, certo, di alcuni elementi particolarmente pittoreschi, aspetti di dura vita, di lotte, di contrasti, di conflitti spesso a livello di tensioni elementari e, insieme, un'espressività linguistico-idiomatica, una varietà di taglienti e asciutte forme vernacolari[26].

Una delle figure di spicco di questo risveglio culturale, portavoce delle nuove cadenze poetiche, s'indentificava in Harriet Monroe, la fondatrice della rivista «Poetry: a Magazine of Verse», tuttora in stampa. La Monroe,

timida, ma decisa […] aveva molto viaggiato e molto letto, e aveva lo zelo di un impresario, ma talvolta anche quello di un genio […], decise che in America la poesia non sarebbe stata più la cenerentola delle arti. […] Anche ai poeti doveva essere permesso di sentire che assolvevano una funzione nell'ambito della vita del paese. Per far questo ci sarebbe voluto il mezzo adatto, cioè una rivista di poesia. […] Sfruttando le sue relazioni sociali e la sua fama locale, la Monroe andò da un ufficio all'altro esponendo le sue lagnanze e i suoi progetti […][27].

Alla fine, trovò dei finanziatori e la prima edizione del 1912 andò in porto.

Al primo numero la direttrice criticò aspramente l'aria di indifferenza che circondava la poesia, assicurò qualità e attenzione e, con fare accogliente, scrisse: «Leggeremo con particolare interesse poesie significative in senso moderno»[28]. Contribuendo all'apparizione di autori quali Yeats, Pound, Lindsay, Lowell e anche dello stesso Masters, la Monroe «pensava che gli americani dovessero ispirarsi alla vita contemporanea […] e dal momento che le forme tradizionali avevano fatto il loro

---

[25] G. FINK, M. MAFFI, F. MINGANTI, B. TAROZZI, *Storia della letteratura americana*, nuova edizione, Firenze, Sansoni, 1991, p. 229.
[26] T. PISANTI, *"Spoon River" e altro Novecento*, op. cit., p. 9.
[27] AA.VV., *Storia letteraria degli Stati Uniti*, vol. IV, op. cit., pp. 1440-41.
[28] C. GUSMINI, *Vita e poetica*, in *Masters, Vita, poetica, opere scelte*, op. cit., p. 58.

tempo desiderava che i poeti cercassero dei ritmi più liberi»[29] e sperava «di offrire agli abbonati un luogo di rifugio, un'isola fiorita nel mare, dove la Bellezza possa coltivare il suo giardino, e anche la Verità, austera rivelatrice del dolore e della gioia, dei piaceri nascosti e dell'angoscia, possa intraprendervi, senza timore, le sue coraggiose ricerche»[30].

Era giunto il momento cruciale e adatto per poter essere riconosciuti dalla critica e dal pubblico e una nuova coscienza letteraria serpeggiava. Addio alla rappresentazione del benessere e della gratificazione generale e benvenuto all'altra faccia della medaglia: l'agitazione e la preoccupazione del pioniere nella lotta giornaliera alla sopravvivenza e l'inclemenza dei bassifondi, delle persone più abiette. L'avvocato-poeta nel frattempo si destreggiava tra delusioni sentimentali e grattacapi professionali.

Nel 1904 purtroppo venne a mancare alla veneranda età di novantadue anni il nonno Squire Davis, a cui Masters era attaccato fin dalla tenera età; per l'occasione andò a dargli l'estremo saluto e parlò col padre. A quest'ultimo disse che era intenzionato a scrivere un romanzo, forse il suo unico libro; gli spiegò che la vita a Chicago senza dubbio si distanziava da quella di campagna, ma gli aveva palesato che «non c'era differenza tra l'avvocato di provincia e l'avvocato di città, tra il banchiere di provincia e quello di città e così via per tutta la trafila dei mestieri, di predicatori e di peccatori, tutti i tipi possibili di esseri umani. Quello fu il germe dell'*Antologia di Spoon River*»[31]. Era scoccata la prima scintilla e, ritornando a Chicago, se ne sarebbero manifestate altre: «Siccome la mia carriera di poeta sembrava in pausa o ferma del tutto, cominciai a sognare di scrivere un solo libro, un libro riguardante un paese rurale, ma che avrebbe dovuto avere così tanti personaggi, e così tanti intrecci e andamenti nella sua struttura che sarebbe stata la storia del mondo intero»[32].

[29] AA.VV., *Storia letteraria degli Stati Uniti*, vol. IV, op. cit., p. 1442.
[30] Ivi, p. 1441.
[31] E. L. MASTERS, *Across Spoon River*, in *Masters, Vita, poetica, opere scelte*, op. cit., p. 56.
[32] E. L. MASTERS, *The Genesis of Spoon River*, op. cit., p. 46.

Al di là dei consanguinei e dei colleghi di lavoro, alcune persone conosciute nella vita di tutti i giorni condivisero con lui gioie e dolori artistici. Si ricordino Ernest McGaffey, uno dei suoi migliori amici, anche lui avvocato e poeta, con cui condivise un appartamento al Groveland Hotel e da cui fu presentato al Circolo della Stampa di Chicago, crocevia di scrittori e giornalisti in voga all'epoca; e lo scrittore Theodore Dreiser, creatore di romanzi audaci e cruenti come *Nostra sorella Carrie* e *Una tragedia americana*, ammirato da Edgar Lee[33] per la straordinaria comprensione delle dinamiche sociali contemporanee, per la capacità di rivelare il male.

Determinanti e significativi in special modo furono, fatalmente sempre nel 1904, l'incontro e la graduale conoscenza di William Marion Reedy, proprietario del «Reedy's Mirror», settimanale di St. Louis. L'approccio iniziale non fu dei migliori, dato che l'editore si rifiutò di pubblicargli alcune poesie, eppure fu proprio lui poi a cambiare idea, accogliendo altri suoi versi, e a garantirgli la fama, incitandolo a recuperare le sue origini territoriali, a lasciarsi trasportare dalla sua anima americana nella sua scrittura, a creare qualcosa di personale. Reedy

aveva avuto una formazione classica dai Gesuiti, ed era un acuto giudice letterario, un lettore dal più infallibile gusto. Riempiva il suo settimanale con i suoi notevoli commenti, con versi originali, e con versi estrapolati da giornali inglesi, e tradotti dal francese e dal russo. […] prima che si parlasse del verso libero americano, lui pubblicava i poemi in prosa di Turgenev, e quelli dei Simbolisti francesi[34].

Le letture eccellenti consigliategli personalmente dall'editor furono *Elegia scritta su un cimitero di campagna* di Thomas Gray[35] e, per il realismo ancora intenso, una scelta di epigrammi greci dell'*Antologia Palatina*, tradotti all'epoca da J.W. Macknail[36] nel suo *Selected Epigrams from the Greek Anthology*.

---

[33] C. GUSMINI, *Vita e poetica*, in *Masters, Vita, poetica, opere scelte*, op. cit., pp. 61-62.
[34] E. L. MASTERS, *The Genesis of Spoon River*, op. cit., p. 48.
[35] A. PORTA, *Edgar Lee Masters La Vita*, in E. L. MASTERS, *Antologia di Spoon River*, a cura e con una postfazione di Antonio Porta, op. cit., p. 8.
[36] L. BALLERINI, *La vita di Edgar Lee Masters*, in E. L. MASTERS, *Antologia di Spoon River*, introduzione, traduzione e commento di Luigi Ballerini, op. cit., p. XXXIII.

Edgar Lee, come scriveva al suo fedele amico Theodore, possedeva «una quantità di materiale per delle storie sull'Illinois», cercava il modo migliore per «interpretare lo spirito dei tempi»[37], ed era arrivata finalmente, nella forma di espressione dell'epitaffio, l'ispirazione o, per meglio dire, la musa definitiva per quel romanzo così agognato.

Un'influenza evidente nello stile, ha scritto Izzo[38], fu la poetica intellettuale e pragmatica di Browning: veloce nei passaggi, acuta nella composizione e ricca di interpretazioni psicologiche; altresì, non era sfuggito a Masters l'uso del verso sciolto nelle poesie di Sandburg[39]. Giunse, poi, l'ultimo tassello: un incontro inaspettato con la madre. Nel 1914, in una giornata di maggio, Emma andò a visitarlo e, tra un argomento di conversazione e un altro, dai fiumi di ricordi connessi a Petersburg e Lewistown vennero a galla vicende passate, aneddoti, persone pescate dal dimenticatoio, vecchi pettegolezzi e malignità, ed ecco da quel discorso nostalgico subitanea l'idea. In fondo, pensò tra sé e sé, perché non descrivere nel libro «il macrocosmo attraverso la rappresentazione del microcosmo? Perché non mettere una accanto all'altra le storie di due personaggi legati dal destino e dare alle due anime incomprese l'opportunità di essere giudicate con giustizia?»[40].

Quelle terre aspre e dure lo avevano segnato fin da bambino come un marchio indelebile e gli avevano lasciato la memoria di comunità incattivite e persone frustrate. Nella sua autobiografia Masters dedicò in particolare parole assai pesanti alla città sul fiume Spoon: «Penso che la vita di nessun poeta inglese o americano sia stata più dura dei miei inizi a Lewistown, dove ho vissuto tra gente i cui corpi e il cui comportamento sembravano non avere altro scopo che quello di avvelenare, pervertire e alla fin fine uccidere una natura sensibile»[41].

---

[37] C. GUSMINI, *Vita e poetica*, in *Masters, Vita, poetica, opere scelte*, op. cit., p. 62.
[38] C. IZZO, *Poesia americana 1850-1950*, vol. I, Milano, Garzanti, 1971, p. X.
[39] AA.VV., *Storia letteraria degli Stati Uniti*, vol. IV cit., p. 1450.
[40] C. GUSMINI, *Vita e poetica*, in *Masters, Vita, poetica, opere scelte*, op. cit., p. 66.
[41] E. L. MASTERS, *Across Spoon River*, in ID., *Antologia di Spoon River*, introduzione, traduzione e commento di Luigi Ballerini, op. cit., p. XXX.

Restarono in lui ricordi forti e immagini vivide di un'umanità gretta e noncurante, fondamento autentico ed essenziale della sua *Antologia*.

Rivedo con gli occhi della mente la gente che si aggirava per le strade [...] uomini con occhi malati di sifilide, ammiccanti nella luce; uomini con rivoltelle o fionde in tasca e la frusta in mano, che sputavano tabacco insudiciando i marciapiedi; donne vestite di cotonina sbiadita disposta goffamente sui corpi sformati. I sabati erano giorni di orrore per me, e per mia madre. […] Queste creature […] urlavano nei loro stupidi boccali, si azzuffavano con coltelli e rivoltelle e pugni. Le strade puzzavano da far schifo. I negozianti stavano sulla porta adocchiando possibilità di affari; andavano dietro ai banchi a servire la marmaglia puzzolente di passaggio[42].

Petersburg, malgrado fosse dilaniata dalle difficoltà generate dalla guerra civile, era popolata nel resto da persone semplici, alla mano, onesti lavoratori; Lewistown, agli occhi dell'allora adolescente Masters, era un tripudio di meschinità e insensibilità:

Tutti continuano a chiedermi dove si trovi la città di Spoon River. Poiché una città simile non esiste, mi tocca rispondere che c'è solo un fiume. E che fiume! Un piccolo corso d'acqua che serpeggia attraverso una pianura, attraverso le colline cui solo la distanza conferisce una qualche bellezza, attraverso una giungla di erbacce e di cespugli e di melanconiche piante del cotone. […] Eppure questa è la città, o una della città, e questo è il fiume e la regione da cui ho tratto qualunque bellezza vi sia nella parte puramente descrittiva dell'Antologia di Spoon River, quella che non rimanda a una visione del mondo. In qualche modo mi sono fatto strada per le vie misere e perfino pericolose di Lewistown, atterrito ma illeso[43].

Immaginandosi il cimitero dell'inventata, ma più che reale nell'essenza, cittadina di Spoon River, Edgar Lee permise agli abitanti di parlare senza peli sulla lingua di sé, delle proprie vite tramite epitaffi idealmente incisi sulle loro lapidi: «quando gli inviai [a Reedy] i primi pezzi dell'Antologia – "The Hill" e gli altri due, "Fletcher McGee", "Hod Putt", credo, – arrivò immediatamente di ritorno una lettera in cui si diceva che questa era "la roba". Ero così attonito per ragioni troppo

[42] E. L. MASTERS, *Across Spoon River* in *Masters, Vita, poetica, opere scelte*, op. cit., pp. 37-38.
[43] Ivi, p. 39.

numerose da essere brevemente esposte, e il suo stravagante elogio sembrava ironico»[44].

E così, mediante lo pseudonimo di Webster Ford, il 29 maggio 1914 Reedy pubblicò sul suo «Mirror», ottenendo il consenso della critica e del pubblico, le prime sette liriche a verso libero, a partire da *La collina*, che fin da subito lo entusiasmò[45] tanto da chiederne altre.

Il nome d'arte, usanza diffusa agli inizi, era una scelta di tutela nei confronti della rispettabile immagine e reputazione professionale; erano in pochissimi a conoscere la vera identità di quelle strane poesie di Masters, primo tra tutti Jake Prassel, l'impiegato sveglio del suo studio e, in quella particolare circostanza, dattilografo[46]. Essendo inoltre impegnato in una difesa complicata del Sindacato delle Cameriere per ottenere il diritto allo sciopero, Masters scrisse il proprio capolavoro nei momenti di pausa, nei giorni di vacanza, tra gli appuntamenti e spargendo i contenuti su qualsiasi superficie: angoli dei giornali, buste, ricevute delle spese, tovagliette. Come riportò nell'autobiografia, «Più tardi, quando mi offersero cinquemila dollari per il manoscritto di *Spoon River*, mi ricordai che lo avevo gettato via. Non si conservano le liste della trattoria»[47].

Quando scriveva, disse in seguito[48], spesso si sentiva come sotto un incantesimo di tale intensità che perdeva ogni concezione del tempo e rientrava in contatto col mondo reale solo con l'arrivo del tramonto alla fine del giorno.

Alla prima "ghirlanda" ne seguirono venticinque, ognuna contenente all'incirca otto o nove epitaffi, fino al 15 gennaio 1915; solo sul numero del 20 novembre Reedy svelò ai lettori, in un articolo intitolato *The Writer of Spoon River*, il vero nome del misterioso autore e definì quell'opera, forse proprio per primo, una *Commedia*

---

[44] E. L. MASTERS, *The Genesis of Spoon River*, op. cit., p. 48.
[45] L. BALLERINI, *La vita di Edgar Lee Masters*, in E. L. MASTERS, *Antologia di Spoon River*, introduzione, traduzione e commento di Luigi Ballerini, op. cit., p. XXXIII.
[46] C. GUSMINI, *Vita e poetica*, in *Masters, Vita, poetica, opere scelte*, op. cit., p. 71.
[47] F. PIVANO, *Mostri degli Anni Venti*, Milano, Il Formichiere, 1976, p. 13.
[48] Cfr. E. L. MASTERS, *Spoon River Anthology*, with a new introduction by May Swenson, New York, Collier, 1973.

umana[49]. Riguardo all'ultima uscita sull'ebdomadario, il compositore ricordò: «ho pubblicato un mio autoepitaffio intitolato a Webster Ford, e cioè lo pseudonimo che avevo usato. L'ultimo. Era venuto il momento che mi facessi seppellire anch'io: con questi versi scrissi la mia pietra tombale»[50].

Il successo fu travolgente e immenso, ognuno acclamava Masters gridando al capolavoro; Sandburg inviò un tributo poetico[51] al «Mirror» e perfino nella redazione del «Poetry» si ammise con amarezza che St. Louis aveva aperto «una grande breccia»[52] nel primato di Chicago.

A inizio 1915, già prima dell'ultima pubblicazione, in «The Egoist», rivista letteraria londinese, Ezra Pound si esprimeva a caldo con queste parole:

> Finalmente! Finalmente l'America ha scoperto un poeta […], l'America occidentale ha prodotto un poeta abbastanza forte per sopportarne il clima, capace di affrontare direttamente la vita, senza circonlocuzioni, senza frasi roboanti e insensate. Pronto a dire quel che ha da dire e a chiudere la bocca dopo averlo detto. […] a rappresentare dettagli reali senza essere interessato ad essi, senza essere condizionato da essi. […] È importante e significativo che in America vi siano un editore (quello del *St Louis Mirror*) abbastanza sensibile da pubblicare un'opera dallo stile così diretto, e un critico abbastanza sensato da scovare un'opera simile in un comune giornale e da citarlo in una rivista americana (vale a dire *Poetry*). Gli stupidi vi diranno che non è poesia. I decrepiti vi diranno che non è poesia. […] Con ciò intendono: non è ornamentale. È parte integrante dell'emozione. È un'affermazione, una semplice constatazione di qualche cosa che fa parte dello stato d'animo, […] e non semplicemente un pezzo di *chiffon* attaccato al vestito[53].

La casa editrice newyorchese Macmillan Company ebbe l'onere e l'onore di pubblicare il 15 aprile 1915[54] in volume, al prezzo di copertina di un dollaro e venticinque centesimi, la prima edizione della *Spoon River Anthology*, contenente al principio duecentonove epitaffi. Il titolo, oramai iconico e impresso nella mentalità

---

[49] C. GUSMINI, *Vita e poetica*, in *Masters, Vita, poetica, opere scelte*, op. cit., p. 71.
[50] E. L. MASTERS, *Across Spoon River*, in ID., *Antologia di Spoon River*, introduzione, traduzione e commento di Luigi Ballerini, op. cit., p. XXXIX.
[51] B. POGGIO, *Edgar Lee Masters: la vita*, in E. L. MASTERS, *Spoon River Anthology*, introduzione e traduzione e note a cura di Benito Poggio, op. cit., p. 31.
[52] AA.VV., *Storia letteraria degli Stati Uniti*, vol. IV, op. cit., p. 1451.
[53] E. POUND, *Webster Ford*, in «The Egoist», vol. II, n.1, 1 gennaio 1915, in *Masters, Vita, poetica, opere scelte*, op. cit., pp. 75-77.
[54] L. BALLERINI, *La vita di Edgar Lee Masters*, in E. L. MASTERS, *Antologia di Spoon River*, introduzione, traduzione e commento di Luigi Ballerini, op. cit., p. XXXIV.

comune, rischiò anche di essere modificato in precedenza: Edgar Lee lo reputava assurdo e ne propose all'inizio uno «secondo lui più serio»[55], vale a dire *Antologia delle belle pianure*, in originale *Pleasant Plains Anthology*, ma per fortuna l'amico editore rifiutò.

Questa prima pubblicazione avvenne, inoltre, in una situazione preoccupante: Masters era quasi in fin di vita per via di un tremendo raffreddore trasformatosi in polmonite e a soccorrerlo nella correzione finale delle bozze fu nientemeno che Harriet Monroe[56], con cui strinse una buona amicizia.

Le ristampe furono ben diciannove fino alla seconda edizione del 1916, con l'aggiunta di trentacinque liriche e l'aumento del costo a due dollari: le vendite ammontarono sorprendentemente a ottantamila copie in quattro anni.

Lawrence Gilman[57], della «North American Review», parlò di poesia animata, di versi dal sapore cinematografico, di una serie di intrecciate visualizzazioni vivide, concentrate, in continuo movimento, «un miracolo di rappresentazione verace, prodotto senza precedenti». La rivista «Poetry» lo insignì del premio Helen Haire Levinson, il critico inglese John Cowper Powys parlò di «un nuovo Whitman»[58] e di una delle opere più originali prodotte «dalla morte di Henry James»[59].

A più di quarant'anni, rimessosi dopo il malanno, Masters conquistò la popolarità.

Un amaro finale

Nel giro di pochi mesi avvenne un cambiamento repentino che provocò pesanti squilibri nella vita della neocelebrità; già all'apparizione del suo vero nome

[55] F. PIVANO, *Rovinato l'avvocato Masters dalla fortuna delle sue poesie*, in «Corriere di Informazione», 31 luglio 1962, p. 3.
[56] L. BALLERINI, *La vita di Edgar Lee Masters*, in E. L. MASTERS, *Antologia di Spoon River*, introduzione, traduzione e commento di Luigi Ballerini, op. cit., p. XXXIV.
[57] Cfr. L. GILMAN, *Moving-Picture Poetry*, in «North American Review», vol. CCII, agosto 1915.
[58] T. PISANTI, *"Spoon River" e altro Novecento*, op. cit., p. 63.
[59] C. GUSMINI, *Vita e poetica*, in *Masters, Vita, poetica, opere scelte*, op. cit., p. 79.

nell'articolo di Reedy, Masters accusò «una specie di terrore»[60]. Egli, facendo riferimento al periodo di creazione e scrittura, raccontò di un grave esaurimento nervoso, dovuto principalmente al continuo andirivieni di reminiscenze trascorse ed episodi del proprio vissuto.

Alle soglie del dicembre 1914 sperimentava un'eccessiva

spossatezza fisica […]. L'ispirazione era diventata così intensa da non poter essere vista, con questo intendo che la scrittura dei pezzi non sembrava involvere degli sforzi, e tuttavia avrei dovuto sapere che stavo rapidamente svigorendo […]. Sentii che in qualche modo, in quei mesi di esplorazione delle anime dei morti, in quella rivelazione illecita dei loro segreti, avevo adunato sulla mia testa sciami di poteri ed esseri che mi stavano guardando, protestando e comunque ispirando ad andare avanti[61].

Di fatto lo stesso Sandburg, uno dei conoscitori ante tempore dell'uomo dietro Webster Ford, se lo ricordò «letteralmente stremato»[62]: diventa perciò naturale comprendere quella tremenda polmonite.

Dopo la seconda edizione dello *Spoon River*, sull'onda del boom editoriale, nel 1916 entrarono nelle librerie altre due raccolte poetiche, *The Great Valley* e *Songs and Satires*, mescolanza di metri tradizionali e verso libero.

Tra inviti eleganti, seminari, interviste, Masters era nel pieno dell'attenzione letteraria e continuò ancora a esercitare l'avvocatura, tant'è che nel 1917, col compenso relativo a una causa vinta, saldò i debiti e si pagò una casa a Spring Lake, in cui ideò e compose i versi di *Toward the Gulf*.

Purtroppo, si godette poco la nuova proprietà: nello stesso anno lo scrittore si fece coraggio e lasciò definitivamente la moglie, che lo trascinò in un lungo e tormentato divorzio terminato nel 1923.

Helen, assistita come se non bastasse dal vecchio socio Clarence Darrow, lo portò al tracollo: Edgar Lee perse sia l'acquisto di poco prima sia la lussuosa casa di Chicago, per non parlare dell'amore di quei figli già abbastanza trascurati.

---

[60] Ivi, p. 80.
[61] E. L. MASTERS, *The Genesis of Spoon River*, op. cit., p. 50.
[62] C. GUSMINI, *Vita e poetica*, in *Masters, Vita, poetica, opere scelte*, op. cit., p. 79.

L'autore, varcata la soglia della mezz'età, abbandonò anche la toga per dedicarsi esclusivamente a quelle inseguite velleità letterarie. Continuò, fluente e prolifico come prima, la sua produzione: romanzi, poesie; *Domesday Book*, una narrazione drammatica in versi che il medesimo considerò il suo libro migliore[63], e nuovi epitaffi in *The New Spoon River*, con cui cercò di ricavalcare nel 1924 il gradimento dell'*Antologia*, ricostruendone lo schema ma non ripetendo il risultato sperato. Nelle nuove liriche si colgono trasformazioni, nuove ferite, come la grande guerra, voci più filosofeggianti, ma controllate dal poeta con la consueta dura oggettività, il cui rigore etico non esclude l'empatia o il perdono[64].

Nel frattempo, l'ex avvocato tentò di riprendere in mano seriamente la propria vita sentimentale: fino al 1930 visse con Ellen Frances Coyne, un'insegnante di trent'anni più giovane, sposata nel 1926, ed ebbe con lei un altro figlio, Hilary. Eppure, come in un circolo vizioso, Masters s'allontanò dal nucleo familiare, delegando alla moglie tutte le responsabilità sul bambino di solo due anni. Il pessimo senso paterno e la mancanza di equilibrio dello scrittore, sempre diviso tra dovere morale e piacere personale, si sarebbero riversati poi inesorabilmente su tutti i suoi figli, che, in più di un'occasione, gli fecero notare il vuoto affettivo e la sofferenza procurati dalle sue azioni.

Lo scrittore si trasferì a New York e, dal 1931 al 1943, abitò all'Hotel Chelsea, denominato il Waldorf Astoria del Greenwich Village, in quanto cuore pulsante del mondo artistico del tempo, luogo di soggiorno di Dylan Thomas, Arthur Miller, Mark Twain, Allen Ginsberg. Il suo

appartamento numero 214, al secondo piano, era quello di uno scapolo: in soggiorno scaffali pieni di libri, fogli di carta e matite ovunque, vestiti gettati qua e là, una sedia a dondolo, una lampada dal paralume mezzo storto; appesi alle pareti, i ritratti di Goethe, Whitman e Thomas Jefferson lo guardavano fumare il tabacco preferito […]. Nella camera da letto, lo stretto indispensabile: un letto di ottone appartenuto al padre, un vecchio baule e una sedia dell'hotel[65].

[63] L. BALLERINI, *La vita di Edgar Lee Masters*, in E. L. Masters, *Antologia di Spoon River*, introduzione, traduzione e commento di Luigi Ballerini, op. cit., p. XXXIV.
[64] M. D'AMICO, *Trecento voci da Spoon River*, in «La Stampa», 25 gennaio 1980, p. 17.
[65] C. GUSMINI, *Vita e poetica*, in *Masters, Vita, poetica, opere scelte*, op. cit., p. 96.

Le opere seguitarono nella sua mente e sulla carta, in tutta la loro usuale varietà, occupando anche il genere della biografia: suscitò clamore per i toni faziosi e le critiche negative il suo *Lincoln: The Man*, demitizzazione del controverso statista americano entrato nell'immaginario dell'autore fin dall'infanzia, a partire dall'esperienza di vita nell'Illinois.

Girando l'America tra conferenze e letture, dedicate quasi esclusivamente a *Spoon River*, onorato dall'attribuzione di un premio dal *National Institute and American Academy of Arts and Letters*, e da riconoscimenti quali lo *Shelley Memorial Award* e il diploma della *Academy of American Poets*, Masters non conobbe più un altro strabiliante trionfo universale e andò avanti pian piano tra un lento declino professionale e una maggiore solitudine.

Fu dolente e fastidioso accorgersi del chiaro plagio compiuto dal commediografo Thornton Wilder nel suo *Our Town*, tra l'altro vincitore del Pulitzer nel 1938: gli abitanti morti di Grover's Corners erano fin troppo somiglianti a quelli già partoriti dall'ingegno di Edgar Lee. Il testo teatrale accolse così tanti favori da essere messo in scena a Broadway ed essere adattato nell'omonimo film di Sam Wood, sei nomination ai Premi Oscar 1941; persino Sherwood imitò il precedente lavoro del collega sul Presidente degli Stati Uniti per trarne il suo dramma *Abe Lincoln in Illinois*, anch'esso beffardamente Premio Pulitzer: «Subisco furti in continuazione. Thornton Wilder ha usato […] la mia *Spoon River* […]. Sherwood ha costruito il suo dramma *Lincoln* sul mio, e persino ripreso un episodio quasi alla lettera. L'utilizzo di *Spoon River* per *Our Town* mi ha danneggiato, impedendomi di venderla a Hollywood»[66]. Lo scrittore era giustamente irritato non solo per l'oltraggio subito e il prestigio ignorato, ma anche per il perduto profitto che avrebbe senz'altro avuto.

Non è dato sapere quanto queste delusioni abbiano influito in negativo sulla sua autostima; sta di fatto che risalgono al 1942 le sue due ultime pubblicazioni:

---

[66] H. K. RUSSEL, *Edgar Lee Masters: a Biography*, in *Masters, Vita, poetica, opere scelte*, op. cit., p. 105.

Along the Illinois, un omaggio in versi alla terra amata e odiata, e *The Sangamon*, saggio storico per una collana riservata ai fiumi americani.

Era diventato complicato sostenersi economicamente, gli esigui proventi delle sue ultime composizioni coi diritti d'autore sull'*Antologia* erano insufficienti, cosicché nel 1943 l'anziano scrittore chiese e ottenne aiuto dal primogenito Hardin, ufficiale dell'Aviazione.

Nel febbraio dell'anno seguente un suo caro amico lo trovò in pessime condizioni di salute all'Hotel Chelsea e fu trasferito e ricoverato, grazie al sostegno del Sindacato Scrittori, inizialmente al Bellevue Hospital, in seguito in alcune case di riposo fino a un convalescenziario a Melrose Park, nella periferia di Philadelphia.

Non più in grado di scrivere e fisicamente malconcio, Edgar Lee Masters morì nel marzo del 1950 per via di una polmonite; pare sia stato il fedele amico Dreiser a pagargli l'ultima retta d'ospedale e fu invece la seconda moglie Ellen, con la quale si era riconciliato, a organizzare il servizio funebre a Petersburg, dove fu seppellito.

Le sue ceneri, accompagnate da una sua poesia, riposano nel cimitero di Oakland, accanto alle tombe degli adorati nonni e dei suoi decantati morti. L'epigrafe[67] sulla lapide così recita:

Good Friends, let's to the fields…
After a little walk, and by your pardon,
I think I'll sleep. There is no sweeter thing.
Nor fate more blessed than to sleep.
I am a dream out of a blessed sleep –
Let's walk and hear the lark.

Buoni amici, andiamo nei campi…
Dopo una breve passeggiata, e col vostro permesso,
penso che andrò a dormire. Non c'è cosa più dolce.
Né un destino più benedetto del sonno.
Io sono un sogno nato da un sonno benigno –
Camminiamo e ascoltiamo l'allodola.

[67] L. BALLERINI, *La vita di Edgar Lee Masters*, in E. L. MASTERS, *Antologia di Spoon River*, introduzione, traduzione e commento di Luigi Ballerini, op. cit., p. XXXVIII.

*L'*Antologia di Spoon River

L'opera del Masters è una ricerca continua, ancorché irritata, di una chiave che schiuda il mistero della verità e del modo di dominare la vita[68]: «La poesia diventa *forte* quando il poeta la fa nascere da un *di là della vita* […] e il punto di vista di Edgar Lee Masters non approda a quel pessimismo radicale che fu di Leopardi […] ma conserva una vitalissima capacità di reazione *al di qua* della morte»[69].

La morte, è risaputo ma oltremodo ignorato, segna il capolinea universale, ridimensiona e rende tutti uguali: non hanno importanza la ricchezza o la povertà, la salute o la malattia, la giovinezza o la vecchiaia, perché nessuno ha il dono dell'immortalità. Edgar Lee Masters, nell'*Antologia di Spoon River*, ha concesso ai concittadini sepolti uno sfogo finale, un monologo in cui pronunciare l'ultima parola e parlare della propria vita, di come ognuno l'ha affrontata. Nelle metropoli le persone si mimetizzano, le gioie e i dolori scompaiono nell'anonimato; nei paesi, al contrario, i singoli individui sono molto più riconoscibili e le azioni sotto gli occhi di tutti. Nella piccola provincia americana, in cui si percepiscono e si distinguono di più il bene dal male, i buoni dai cattivi, «pare che ogni personaggio si ribelli e rivolga la stessa domanda al mondo: "Che ne sapete voi delle ragioni che mi hanno spinto a comportarmi in questo o quel modo? Che ne sapete voi di me e della mia vita?"»[70].

Il contesto storico e sociale è ascrivibile agli Stati Uniti di inizio Novecento, ma le vicende e le emozioni suscitate restano più che attuali e trasversali nel loro impatto, come dimostra l'aura che circonda ancora oggi questo libro. Il lettore, sfogliando le pagine e passeggiando idealmente nel cimitero di *Spoon River*, si può immedesimare in qualunque personaggio che una volta popolava le case, il bar, la banca, il municipio, la scuola, la chiesa, il tribunale, e riconoscersi nella sua esperienza di vita quotidiana, nei suoi pregi e nei difetti. Duecentoquarantatré epitaffi

---

[68] L. UNTERMEYER, in C. IZZO, *Poesia americana 1850-1950*, vol. I, op. cit., p. 213.
[69] A. PORTA, *Edgar Lee Masters poeta per la verità*, postfazione a E. L. MASTERS, *Antologia di Spoon River*, a cura e con una postfazione di Antonio Porta, op. cit., p. 527.
[70] R. BERNASCONE, *Introduzione*, in E. L. MASTERS, *Antologia di Spoon River*, traduzione di Fernanda Pivano, introduzione e note di Rossella Bernascone, Torino, Einaudi «Letture per la scuola media», 1985, p. IX.

personali sono un numero cospicuo, come se Masters avesse sentito l'impellenza[71] di includere ogni esempio possibile di essere umano e ci volesse ricordare questa orribile "unione" e il gran numero di "adepti" che aduna la morte, tanto quanto la vita: «Dove sono Elmer, Herman, Bert, Tom e Charley / l'abulico, l'atletico, il buffone, l'ubriacone, il rissoso? / Tutti, tutti, dormono sulla collina. / […] Dove sono Ella, Kate, Mag, Edith e Lizzie, la tenera, la semplice, la vociona, l'orgogliosa, la felice? Tutte, tutte, dormono sulla collina»[72].

Un inventore frustrato, un giudice dimenticato, un medico caduto in disgrazia, un pusillanime soldato caduto in guerra, una solitaria guardia notturna, un figlio di papà senza ambizioni, un'attrice illusa, un proprietario terriero avido, una bambina vittima di violenza, un odontoiatra pragmatico rientrano in una variopinta galleria. Levandosi i sassolini dalle scarpe, essi esplicitano e confessano ai "passanti" i retroscena mai sentiti, come se l'oscurità della tomba concedesse loro occhi rivelatori[73] che guardano e studiano integralmente le loro anime e i loro vissuti. In pochi e immediati versi, Masters ferma in uno scatto storie senza tempo, uomini e donne che narrano e chiariscono le proprie verità; autodenunciano, con sincerità e una trasparenza feroce, le loro vite sprecate, rovinate da malefatte, disavventure, errori di ogni sorta:

> Non c'è una restaurazione della giustizia […]. Solo un riconoscimento, una presa d'atto, una conferma insomma delle caratteristiche, il più delle volte infelici, della vita. […] Luminose aspirazioni e tetre delusioni, rosei entusiasmi e cupi oltraggi, onesti sacrifici e ingiuste ferite. E poi macchinazioni, meschinità, incidenti, delitti, tradimenti, fortune e sfortune. Sempre sotto la minaccia della rovina, e della vanità di ogni cosa[74].

[71] M. SWENSON, *Introduction*, in E. L. MASTERS, *Spoon River Anthology*, with a new introduction by May Swenson, op. cit., p. 10.
[72] E. L. MASTERS, *La collina*, in ID., *Antologia di Spoon River*, a cura e con prefazione di Fernanda Pivano, Torino, Einaudi «Nuova Universale», 1982, p. 3.
[73] M. SWENSON, *Introduction*, in E. L. MASTERS, *Spoon River Anthology*, with a new introduction by May Swenson, op. cit., p. 5.
[74] A. QUATTRONE, *Tutti, tutti dormono sulla collina*, in Masters E. L., *Antologia di Spoon River*, traduzione e presentazione di Alessandro Quattrone, Colognola ai Colli, Demetra, 2001, pp. 10-11.

Un brivido in America

È stato chiamato il più importante libro americano da Whitman, e d'altro canto uno dei più diabolici di tutti i tempi. È stato paragonato dall'americano *Review of Reviews* a Omero, e da alcuni critici a Zola e ai peggiori scrittori francesi. È stato definito elevato come Dante da alcuni critici, e mediocre come Rabelais da altri. È stato ritenuto sublime come Eschilo da una parte, e misantropico e odioso come Byron dall'altra[75].

Sappiamo tutti quanto un libro come *Spoon River Anthology* sia stato, del "mito americano", un fortissimo pilastro, uno dei muri maestri. E *Spoon River* contribuì, certo, a scuotere, da noi, un certo nostro dilungato oscillare fra tradizioni di poesia "culta", rivolte troppo gridate o eccessivi calligrafismi[76].

Quando Masters scrisse nell'autobiografia che nella *Spoon River Anthology* intendeva scrivere "una rappresentazione *epica* della vita moderna", tale da non stonare nel bilancio della sua produzione poetica […] rivelò quanto meno di aver realizzato solo in parte il suo intento: perché […] parve […] sicuramente non […] "epica". Restava di vero che […] Masters aveva scritto "una rappresentazione della vita *moderna*" in chiave di autentica modernità[77].

Ezra Pound fu uno dei primissimi a elogiare la novità resa pubblica dal *Mirror*, consigliando a Masters di non diventare troppo faceto, di non lavorare in modo meccanico, di non trascurare il ritmo e la revisione, in sostanza di non cambiare: «Alla buon'ora la frontiera americana ha visto nascere un poeta robusto abbastanza per sopportarne il clima, capace di trattare della vita direttamente, senza troppi giri di frase, senza zeppe prive di senso. Uno che dice quel che ha da dire e che sta zitto quando ha finito di dirlo»[78].

Purtroppo, già con l'uscita di *The Great Valley* e *Songs and Satires*, era evidente come il capolavoro rappresentasse un unicum e Pound disapprovò duramente il ritorno a una scrittura sciatta, a un ripetitivo "leemasterism"[79].

A discapito della sentita controstoria, più di un biografo[80] ha insinuato che il successo dell'*Antologia* fu addirittura «un incidente», poiché l'autore voleva scrivere

---

[75] E. L. MASTERS, *The Genesis of Spoon River*, op. cit., p. 54.
[76] T. PISANTI, *"Spoon River" e altro Novecento*, op. cit., p. 71.
[77] F. PIVANO, *La balena bianca e altri miti*, Milano, Il Saggiatore, Milano 1995, p. 93.
[78] E. POUND, *Webster Ford*, in «The Egoist», vol. II, n. 1, 1 gennaio 1915, in E. L. MASTERS, *Antologia di Spoon River*, introduzione, traduzione e commento di Luigi Ballerini, op. cit., p. XIX.
[79] V. PAPETTI, *Introduzione*, in E. L. MASTERS, *Antologia di Spoon River*, introduzione di Viola Papetti traduzione e note di Alberto Rossatti, Milano, Fabbri Editori, 1997, p. 19.
[80] M. SWENSON, *Introduction*, in E. L. MASTERS, *Spoon River Anthology*, with a new introduction by May

«una rude satira sulle composizioni grezze di coloro che sceglievano il verso libero»; quindi, gli epitaffi in tutto il loro impatto furono fortuitamente fraintesi dai primi critici.

Louise Bogan[81] affermò che Masters non replicò più né la potenza né l'attrattiva appartenenti a *Spoon River*, e che un'ombra di amarezza e di iconoclastia piuttosto ristretta offuscò i suoi numerosi libri successivi.

Masters fu un compositore prolifico, ma solo un'opera, nel bene e nel male, ha fatto la sua fortuna; e «sembra probabile che solo una sopravviverà al lavoro distruttivo del tempo»[82], confermava con lungimiranza e intelligenza la poetessa Amy Lowell. Infatti, sebbene l'autore americano abbia visitato nella propria esperienza letteraria molteplici generi, viene tuttora riconosciuto e ricondotto soltanto a *Spoon River*.

Lowell aggiunse che nessun libro nella memoria di quella generazione ebbe una risonanza così generale sulla comunità dei lettori; gli ammiratori non rientravano solo fra gli amanti della poesia[83]. Van Wyck Brooks, che dirigeva il comitato del «Literary Digest» per scegliere i dieci più importanti libri del ventesimo secolo, lo mise in lista; il «Transcript» di Boston gli fece posto tra i capolavori[84].

Edgar Lee, assistendo in incognito a una conferenza di Powys[85], raccontò il senso di terrore e imbarazzo per le responsabilità attribuitegli e per essere presentato come "la reincarnazione di Chaucer". A sorpresa dello stesso poeta, quella raccolta di liriche fu un best-seller e il suo valore genuino fu ampiamente riconosciuto e avvalorato da settanta edizioni fino al 1940 e traduzioni in tutto il mondo, ma gli addetti ai lavori non fecero mancare critiche e condanne.

Swenson, op. cit., p. 11.

[81] *Ibidem*.

[82] A. LOWELL, *Tendencies in Modern American Poetry*, Boston 1917, in B. TEDESCHINI LALLI, *Tendenze della poesia americana all'inizio del secolo Edgar Lee Masters*, op. cit., p. 6.

[83] E. L. MASTERS, *The Genesis of Spoon River*, op. cit., p. 54.

[84] Ivi, p. 55.

[85] C. GUSMINI, *Vita e poetica*, in *Masters, Vita, poetica, opere scelte*, op. cit., p. 84.

Deutsch[86] parlò di cadenze monotone e linguaggio trito, ostentatamente "poetico"; Conrad Aiken espresse delle riserve, Alfred Kreymborg notò oltre a dosi di brutalità e indelicatezza anche trasandatezza espressiva, Louis Untermeyer sottolineò la presenza di contraddizioni e aporie[87]; alcuni critici denunciarono la scabrosità, desolazione e durezza delle liriche, gli errori grammaticali contenuti e l'uso improprio delle parole[88]. Harriet Monroe[89], al di là del peso specifico conferito al poeta, ammetteva le colpe evidenti: tecnica inaccurata, eccessi emotivi, una miopia che non gli permetteva di notare ovvie imperfezioni nei dettagli.

Non s'unirono solo appunti di pura natura stilistica: quando nel 1915 uscì *Spoon River*, una raccolta di versi con protagonisti dei morti schietti e sfacciati, gli abitanti di Petersburg e Lewistown, che adesso si contendono i natali del poeta, non reagirono bene. Non fu gradita affatto la similitudine con persone ripugnanti, dagli armadi colmi di scheletri; i genitori di Masters, come previsto, si divisero: alla madre non piacque, il padre lo adorò.

Il resto dell'America fu «percorsa da un brivido»[90]:

> I Neo-Umanisti lo stroncarono per aver portato alla moda una nuova scuola di pornografia e realismo sordido; altri ci videro il progenitore di una […] poesia e prosa più vitali in America. Il libro è stato visto da alcuni come saturato di sesso; da altri sostenuto come il primo libro che da Whitman dava al sesso la quantità di attenzione che la vita stessa gli forniva[91].

Sull'ascendente esercitato dall'autore di *Foglie d'erba*, Edgar Lee scrisse:

> Quel che mi aveva sempre attirato in lui […] era quella sua idea di un'America vista come la patria di una nuova poesia e di una nuova musica, composte entrambe per celebrare la gente comune e non i re, un luogo

---

[86] C. IZZO, *Poesia americana 1850-1950*, vol. I, op. cit., p. 213.
[87] T. PISANTI, *"Spoon River" e altro Novecento*, op. cit., p. 63.
[88] E. L. MASTERS, *The Genesis of Spoon River*, op. cit., p. 54.
[89] B. TEDESCHINI LALLI, *Tendenze della poesia americana all'inizio del secolo. Edgar Lee Masters*, op. cit., p. 24.
[90] F. PIVANO, *Mostri degli Anni Venti*, op. cit., p. 13.
[91] E. L. MASTERS, *The Genesis of Spoon River*, op. cit., p. 54.

dove la libertà […] fosse cantata fino a entrare nel cuore di ciascuno. […] Whitman era per me l'Esiodo di quell'America lì […][92].

Peccato che i benpensanti non fossero sulla sua stessa lunghezza d'onda, tanto è vero che «Il dilagare dello scandalo suscitato da una così spregiudicata interpretazione dell'infelicità, privò Masters dei suoi clienti più autorevoli»[93].

Eppure, Masters non era per niente uno scrittore alla ricerca di clamore e trovate pruriginose. Lo scalpore dell'epoca risiedeva nel suo aver abbattuto il muro della «tradizione ottimistica e edulcorata del paese»[94], tanto considerata e apprezzata nella letteratura dell'800. Non a caso Carl Van Doren[95] inserisce l'autore in un filone denominato "la rivolta del villaggio", in cui si svelavano le ipocrisie, i perbenismi e le convenzioni della vita provinciale.

S'era sdoganata una questione narrativamente avvincente; tolsero alle loro città l'immagine di onorabilità sia Sherwood Anderson nel suo *Winesburg, Ohio* sia Sinclair Lewis in *Main Street*, rispettivamente nel 1919 e nel 1920. Masters, scrive Baldini[96], dimostrò una voce più personale degli altri e un raro stile naturalista, il cui humour s'irrobustì anche in *Three Lives* di Gertrude Stein.

«Scoperto che il villaggio del XX secolo non è più un'immagine pittoresca, che per ogni due persone soddisfatte ce ne sono centinaia che non lo sono, che la noia può uccidere come oggi uccide l'amfetamina, che tutti i villaggi si somigliano, tanto vale rassegnarsi»[97], scriveva Fernanda Pivano.

In pochi possono vantarsi di essere stati apripista di tale corrente: Edward Eggleston, che nel 1871 in *The Hossier Schoolmaster* raccontò le disavventure di un

[92] E. L. MASTERS, *Across Spoon River*, in ID., *Antologia di Spoon River*, introduzione, traduzione e commento di Luigi Ballerini, op. cit., p. 608.
[93] F. PIVANO, *Rovinato l'avvocato Masters dalla fortuna delle sue poesie*, op. cit.
[94] F. PIVANO, *La balena bianca e altri miti*, op. cit., p. 85.
[95] C. VAN DOREN, *Contemporary American Novelists: 1900-1920*, New York, Macmillan, 1922, pp. 146-53.
[96] G. BALDINI, *Poeti Americani (1662-1945)*, Torino, De Silva, 1949, p. XXXI.
[97] F. PIVANO, *Mostri degli Anni Venti*, op. cit., p. 24.

maestro dell'Indiana con alcuni teppisti, ed Edgar Watson Howe[98], che nel suo *Story of the Country Town*, del 1883, distrusse le idealizzazioni dei grandi pionieri.

Edgar Lee non scoprì, di fatto, la desolazione delle suddette comunità, ma un tono[99] con cui rappresentare l'uomo americano medio-occidentale.

Abituati al Muckraking Movement e alla letteratura scandalistica di denuncia antigovernativa che andava in voga sotto Roosevelt, i lettori dell'*Antologia* ritennero, sì, di aver scovato il carattere anticonformista, ma non si accorsero di una prima descrizione agghiacciante e grottesca della realtà terribilmente autentica della società. Palesare tale scomodità e mostrare l'umanità per quella che era, scrisse Fernanda Pivano[100], in un'America sempre più all'avanguardia e potente, nella quale era fondamentale mostrarsi vincenti e perfetti, era violentemente polemico. Cadevano le maschere oppressive e s'ergeva «il sospetto che dall'amore per la patria nascono di solito le guerre, dal rispetto della morale nasce a volte l'ipocrisia, dall'osservanza del dovere nasce spesso l'infelicità»[101].

La crisi dei costumi ottocenteschi e la conseguente denuncia del puritanesimo vittoriano, quasi cristallizzato, ebbero una portata intellettuale non indifferente.

A differenza dei precedenti scrittori realisti di inizio '900 quali London, Dreiser, O'Henry, legati a determinanti ambienti e compiacenze dialettali, Masters ha imposto nella propria narrazione la voce umana.

Mediante una precisa caratterizzazione psicologica *Spoon River* «mise a nudo le inquietudini, le amarezze, le ambizioni deluse – vale a dire lo spavento o lo squallore del fallimento – di uomini che non avevano ancora trovato la forza di passare positivamente dagli eroismi dell'avventura pioniera a quelli dell'avventura industriale»[102]:

---

[98] F. PIVANO, *Diari 1917-1973*, a cura di Enrico Rotelli con Mariarosa Bricchi, Milano, Bompiani, 2008, p. 56.
[99] F. PIVANO, *Mostri degli Anni Venti*, op. cit., p. 14.
[100] F. PIVANO, *La balena bianca e altri miti*, op. cit., p. 94.
[101] F. PIVANO, *Perché il poema di Masters fu per l'America uno "shock"*, in «Corriere di Informazione», 28 luglio 1962, p. 3.
[102] F. PIVANO, *Mostri degli Anni Venti*, op. cit., p. 14.

Esistono un senso di tragedia e solitudine, desideri di muoversi, almeno in apparenza, con forza e determinazione che divengono sempre più esponenziali e sentiti man mano che una comunità si restringe; la scontentezza generale e il bisogno di evasione sono caratteristici di una parte di letteratura nordamericana[103].

Inoltre, il fattore nuovo dell'industrializzazione da una parte permetteva proprio a tutti di fare fortuna, dall'altra alzava l'asticella dell'ambizione e generava, in caso di fallimento, sconforto e umiliazione.

Le piccole miserie quotidiane dell'uomo del Midwest statunitense sono le protagoniste inevitabili degli epitaffi; l'unica vera conquista è raggiungere la capacità di superare «le sovrastrutture delle convenzioni umane»[104]. Conoscere, anche così aspramente, la verità della vita americana «equivaleva ad elevarsi, in un certo modo, al disopra delle sue inibizioni; riconoscere la tragicità, così spesso misconosciuta, delle vite insignificanti equivaleva a raggiungere una salutare conoscenza di sé»[105].

Queste sono tutte tematiche che contribuirono nel corso del tempo al successo della Scuola di Chicago e di tutti quegli scrittori, Masters *in primis*, reputati in principio poco più che cronisti ma stimati in seguito efficaci cantori delle mediocrità dell'uomo nella civiltà in via di sviluppo. La loro composizione è libera dai «temi convenzionali delle tradizioni letterarie europee e tesa a una comune volontà di ricreare, sinceramente e senza falsi pudori, la vita quotidiana, semplice o torbida, ma sempre vista nelle sue manifestazioni più concrete»[106].

Non a caso essi non erano paragonabili ai classici artisti europei dediti esclusivamente alle lettere, in quanto provenivano spesso da una vita di fatiche, che nei casi più rosei riuscivano a mettere poi nero su bianco.

Il linguaggio della Scuola di Chicago non conosce enfasi e artifici, va dritto al punto, rispecchia l'effettiva realtà nei vizi e nelle virtù. Edgar Lee, esercitando l'avvocatura[107], s'era fatto sensibilmente cosciente della debolezza umana, dei

[103] F. PIVANO, *La balena bianca e altri miti*, op. cit., p. 73.
[104] F. PIVANO, *Mostri degli Anni Venti*, op. cit., p. 14.
[105] A. KAZIN, *Storia della letteratura americana*, Milano, Longanesi, 1952, p. 270.
[106] F. PIVANO, *Diari 1917-1973*, op. cit., p. 60.
[107] M. SWENSON, *Introduction*, in E. L. MASTERS, *Spoon River Anthology*, with a new introduction by May Swenson, op. cit., p. 6.

contrasti ironici tra ideali e azioni, era costantemente irritato dall'ingiustizia, dallo sfruttamento, dallo sviluppo industriale: perciò fu anche chiamato il primo "arrabbiato"[108] della letteratura americana.

«Qualcosa meno del verso e più della prosa»

La fortuna e la durata della *Spoon River Anthology* è certo nella forza della sua chiarezza, nella concretezza delle sue parole, nella sua capacità di arrivare direttamente al cuore dell'interlocutore[109].

Il bagaglio culturale di Masters, curato da attento autodidatta, era vasto e piuttosto eterogeneo, ma senza dubbio la lettura regina ispiratrice di *Spoon River*, a partire dal titolo, fu quella dell'*Antologia palatina*, suggerita dal direttore del «Mirror».

La letteratura greca ha fatto parte fin da giovane del mondo del poeta, ancora prima dell'esperienza universitaria; oltre a un approccio iniziale alle lingue morte durante la scuola superiore, mentre lavorava al «News» di Lewistown conobbe «un giovane che stava frequentando l'Università di Montreal. Quando ritornava a casa mi parlava dei suoi studi di lingua greca, e mi leggeva Euripide»[110]. In un'intervista rilasciata più avanti a un giornalista Masters confessò che rileggeva spesso «tutte le tragedie greche. La civiltà dei Greci fu la grande meraviglia del mondo»[111].

Reedy

---

[108] A. PORTA, *Postfazione Edgar Lee Masters poeta per la verità*, in E. L. MASTERS, *Antologia di Spoon River*, a cura e con una postfazione di Antonio Porta, op. cit., p. 526.
[109] M. CUCCHI, *Introduzione*, in E. L. MASTERS, *Voci da Spoon River*, traduzione di Antonio Porta e introduzione di Maurizio Cucchi, Milano, Mondadori «Oscar paralleli», 1994, p. X.
[110] E. L. MASTERS, *The Genesis of Spoon River*, op. cit., p. 44.
[111] C. PAVESE, *La grande angoscia americana*, in ID., *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968, p. 71.

faceva sempre riferimento ai classici, a vecchi libri come l'*Antologia Palatina*, ed ero solito comprare questi libri appena li poneva sotto la mia attenzione. Lui era solito regalarmi libri; potrebbe avermi regalato lui in persona l'*Antologia*. Ricordo distintamente le sue citazioni nel *Mirror*, da cui capii che potevo avere Platone e Simonide e Teocrito in un unico libro. In ogni caso, lessi l'*Antologia* verso il 1909[112].

Nella selezione tradotta da Jack Mackail, con testo a fronte, si trovava la cifra eccellente per esprimere il desiderio letterario, ed esistenziale, di descrivere in un libro quel «microcosmo» amato e odiato.

Reedy non gli disse di «usare l'epitaffio come forma. Lui si è semplicemente comportato come un amico che pensava io potessi comporre qualcosa che fosse più unico di ciò che stessi componendo, in qualche modo, ma senza dirmi come farlo»[113].

Dedicando in seguito all'editore di fiducia la raccolta *Toward the Gulf*, Masters[114] ricordò l'importanza di quel consiglio nella stesura dei versi; la decisione catartica di passare dall'idea originale di un romanzo a una raccolta poetica fu fondamentale.

Originariamente adoperato come iscrizione funebre o commemorativa e destinato ad essere inciso su pietra o bronzo, l'epigramma greco fu l'abito adatto con cui vestire il contenuto massiccio e difficile a sua disposizione, bisognoso di una degna collocazione.

Al primo impatto alcuni critici sminuirono l'opera proprio perché ritenevano che fosse solo un'imitazione del modello di riferimento greco e una derivazione sterile. In un saggio pubblicato su «La Cultura» nel novembre del 1931, recensendo per la prima volta il capolavoro di Masters, Cesare Pavese in effetti pensò che ci fosse

un influsso dell'*Antologia Palatina*. E, a parte lo spirito che, in quegli addii ellenistici alla vita, di vergini, di naviganti, di cortigiane, di guerrieri, di filosofi, di contadini e di poeti, è un tenero o stoico rimpianto per la

[112] E. L. MASTERS, *The Genesis of Spoon River*, op. cit., p. 48.
[113] *Ibidem*.
[114] L. BALLERINI, *Monologhi e polifonie d'oltretomba*, *Introduzione* a E. L. MASTERS, *Antologia di Spoon River*, introduzione, traduzione e commento di Luigi Ballerini, op. cit., p. XXII.

luce del sole […] non è impossibile che Lee Masters da quegli epigrammi abbia tratta l'idea formale del suo libro: il titolo e lo stampo dell'epigrafe, rapida, sentenziosa, classica[115].

Innegabilmente alcune liriche palatine, nella struttura e nel soggetto, rimandano a *Spoon River*; basti leggere, per esempio, i versi di Platone: «Mentre baciavo Agatone, l'anima l'avevo sulle labbra: / misera! emerse come per trasfondersi»[116]. E subito dopo il celebre epitaffio di *Francis Turner*: «Mentre la baciavo con l'anima sulle labbra / L'anima d'improvviso mi sfuggì»[117]. Sebbene la somiglianza salti agli occhi, Pavese parlò di una complessa modernità e di un rinnovamento tecnico, dato che Masters non badò né alla rima né al ritmo e volle dare alla luce «qualcosa meno del verso e più della prosa».

Considerando già con attenzione l'uso del verso sciolto in Sandburg, Edgar Lee contemplò la scelta di una versificazione completamente libera:

Sapevo che i cori degli scrittori delle tragedie greche erano in versi liberi, il che significa che non erano rimati e che i ritmi variavano a seconda della necessità drammatica; e che i cori del "I nemici di Sansone" erano in versi liberi, e la parte chiamata "Dreary Day" nel "Faust" era un poema in prosa; e che molti poemi di Goethe, come "Ganimede" e "Prometeo" erano in versi liberi; e che "Amleto" aveva tante o più parti in prosa miste a poesie quanti versi sciolti[118].

Non c'era in fondo nulla di nuovo e di eclatante nell'uso del verso libero, tranne che nelle menti degli accademici rigorosi come William Dean Howells, che definì *Spoon River* una «prosa a brandelli»[119]. Molti attaccarono il libro per lo stile esageratamente discorsivo e ne giudicarono la prosa scarna, priva di armonia e bellezza; la decisione di Edgar Lee diede

[115] C. PAVESE, *Polemica antipuritana con ardore puritano*, in ID., *Saggi letterari*, op. cit., p. 53.
[116] PLATONE, *Antologia Palatina, V. 78*, in *Masters, Vita, poetica, opere scelte*, op. cit., p. 59.
[117] F. PIVANO, *La balena bianca e altri miti*, op. cit., p. 83.
[118] E. L. MASTERS, *The Genesis of Spoon River*, op. cit., p. 48.
[119] *Ibidem*.

nel naso a molti: han trovato che così vien fuori uno stile odiosamente prosaico. È inutile discutere: se uno non sente da sé la solennità tragica definitiva di quelle poche frasi, poste a concludere una vita, in un verseggiare così sobrio e pacato, che ha semplicemente l'ufficio di segnare il pensiero, dubito che qualunque discorso lo possa mai educare[120].

La vita nel suo esser prosaica, con sporadici attimi di lirismo, secondo Alessandro Quattrone, si rispecchia *in toto* nella poesia di Masters, un racconto icastico, secco, senza retorica e con pochi momenti d'addolcimento.

Ciò che conta è

la trasmissione di un fatto, di un pensiero, insomma di un contenuto umano. L'attenzione alla cosiddetta "forma" è quasi nulla, ridotta alla sola funzione del verso, che nel suo essere del tutto svincolato da qualsiasi tradizione metrica, si assume la responsabilità di trasportare a destinazione il peso del pensiero, ora accelerando, ora (più spesso) rallentando[121].

Antonio Porta[122] ha parlato di una forma dialogica, sia perché i protagonisti degli epitaffi si rivolgono idealmente a un passante sia perché nel raccontare le loro disavventure riproducono, a seconda della loro provenienza sociale, istruzione, ruolo e caratterizzazione, un linguaggio reale, verosimile.

Il verso libero si dimostra funzionale a rapire il lettore, inchiodandolo alla scansione del racconto:

le chiuse etico-epigrammatiche che suggellano vite e destini […] sembrano collocarlo come in una privilegiata posizione di collaborazione con l'autore […]. E i monologhi degli epitaffi, al di là delle singole e drammatiche e disperate separatezze, si concatenano in una più larga interrelazione, in una dimensione laico-religiosa […] di pubblica confessione[123].

---

[120] C. PAVESE, *Polemica antipuritana con ardore puritano*, in ID., *Saggi letterari*, op. cit., p. 53.
[121] A. QUATTRONE, *Tutti, tutti dormono sulla collina*, in E. L. MASTERS, *Antologia di Spoon River*, traduzione e presentazione di Alessandro Quattrone, op. cit., pp. 11-12.
[122] A. PORTA, *Postfazione* a *Edgar Lee Masters poeta per la verità*, in E. L. MASTERS, *Antologia di Spoon River*, a cura e con una postfazione di Antonio Porta, op. cit., p. 528.
[123] T. PISANTI, *"Spoon River" e altro Novecento*, op. cit., p. 77.

Fernanda Pivano, come Pavese, riscontrò un divario generale tra le due opere e contestò le recensioni che sottovalutavano il lavoro certosino di Masters, non esaminato con accortezza. Rientrava in questa scuola di pensiero May Swenson[124], secondo cui gli unici elementi significativi e positivi erano gli atteggiamenti ironici ed estremamente obbiettivi dei personaggi, e l'ammirabile brevità degli epitaffi.

La silloge palatina già nella sua genesi si discosta molto da Masters: composta da ignoti compilatori intorno all'undicesimo secolo, comprende in totale circa tremilasettecento componimenti, raggruppati in quindici libri, e abbraccia l'opera di oltre trecento poeti, che vanno dal quinto secolo alla tarda età bizantina.

Una sostanziale differenza[125] è evidente nella casualità e pluralità delle tematiche greche, da contenuti erotici a oracolari, dalle descrizioni di bassorilievi a epigrammi aritmetici, rispetto alla capacità del poeta americano di disporre i contenuti con acume e connetterli in modo tale da ricostruire uno spaccato di vita moderna.

Tranne l'influenza formale, in *Spoon River* vengono tralasciati i componimenti convenzionali per prediligerne altri più individualizzati e bozzettistici.

Pivano sottolineò il fatto che nelle poesie di Masters vi fosse una rappresentazione della persona portata fino alle estreme conseguenze, una dichiarazione finale, esplicita e trasparente di sé.

Nell'*Antologia Palatina* i personaggi raramente sono ritratti in una dimensione concreta, pragmatica, d'altra parte Edgar Lee puntò su un'azione, uno stato d'animo, un approccio particolare alle cose per inquadrare il corso di un'esistenza. Nel Midwest americano non si pensava affatto a divinità venerate o a eroi imbattibili, ma alla quotidianità anche nella sua essenza più becera e spietata. Masters scoprì la mediocrità e con essa «fruga gli archetipi, i luoghi comuni e le illusioni umane fino alla scoperta dell'essenza, della realtà autentica dell'uomo di tutti i giorni»[126].

---

[124] M. SWENSON, *Introduction*, in E. L. MASTERS, *Spoon River Anthology*, with a new introduction by May Swenson, op. cit., p. 7.
[125] F. PIVANO, *La balena bianca e altri miti*, op. cit., p. 83.
[126] Ivi, p. 85.

La centenaria madre di ventinove figli morta senza bastone in un epigramma anonimo diventa in *Spoon River* l'altrettanto anziana pioniera *Rebecca Wasson*, debole e nostalgica; una poetessa morta a causa dell'invidia dagli dei di Leonida di Taranto si trasforma nella derisa e sfortunata *Minerva Jones*, affamata di vita[127]. In un'abile sintesi, Masters rese la piccola Spoon River, provincia dimenticata, condannata all'isolamento e a un ambiente stagnante, un palcoscenico gremito di una tragedia classica. La vita di ogni persona, riletta e rianalizzata dalla morte, assumeva, ha scritto Papetti[128], un nuovo significato, che nella maggior parte dei casi veniva ignorato per poi essere donato a coloro che restavano come un vero lascito.

Lo stile poetico scelto da Edgar Lee ha il potere di regalare retrospettive nascoste, mescolando con sapienza la fantasia con la memoria, le emozioni assieme ai fatti. Nell'aldilà cadono le simpatie: una volta defunti, i personaggi non devono compiacere nessuno, non hanno più nulla da perdere, possono evitare di edulcorare o addolcire la verità, lasciando trasparire in loro uno sguardo crudo, ma vero.

Il clima letterario presente in *Spoon River* è ulteriormente in relazione con la tipicamente anglosassone "scuola sepolcrale", che estese la propria influenza fino in Italia: celebre il carme *Dei sepolcri* di Foscolo.

La poesia cimiteriale, in voga tra Settecento e Ottocento, possiede illustri esponenti: Thomas Parnell, Edward Young e, uno dei più conosciuti e letto dallo stesso Masters, Thomas Gray. Tutti questi poeti, perlopiù preromantici, erano accomunati da un'intensa malinconia, da una consapevolezza dolorosa della caducità della vita umana. Il tema della morte coniuga la tomba, punto di incontro tra vivi e defunti, col paesaggio circostante:

Solitari tumuli nella prateria, o nel fitto bosco sotto la quercia annosa, cimiteri sulla collina o dietro la chiesa, quale luogo dell'America fu più numinoso? Cielo e vento, erba e acqua. Sulla ininterrotta linea del paesaggio

[127] Ivi, p. 83.
[128] V. PAPETTI, *Introduzione*, in E. L. MASTERS, *Antologia di Spoon River*, introduzione di Viola Papetti traduzione e note di Alberto Rossatti, op. cit., p. 11.

americano, che nessuna prospettiva può ordinare, era lievemente tracciato quel temenos sacro, ombelico di morte e resurrezione[129].

La natura, dolce culla e tenebrosa bara, ospita i morti americani, che si ritrovano soli e dispersi in boschi sconosciuti, la loro ultima casa: «il paesaggio americano entra nell'elegia come altare, cornice, architettura funeraria naturale. Non cipressi o urne neoclassiche, ma i luoghi di quell'immaginario: la foresta, la prateria, la collina dove si è svolta anche la vita, l'agonia»[130].

Nell'apertura dell'*Antologia*, riservata proprio alla presentazione del cimitero e dei suoi abitanti, martellante Masters ripete: «*All, all, are sleeping on the hill*», vale a dire 'tutti, tutti dormono sulla collina'. Edgar Lee, tuttavia, a differenza della scuola sepolcrale, non fu interessato tanto alla lapide in sé e alla sua relativa utilità, non fu contraddistinto da quel piacere "macabro" di passeggiare all'interno di un camposanto né da una metrica rigida e da toni aulici. Lo sguardo del poeta americano si concentrò sulle esistenze dei personaggi, unici protagonisti e, in quanto morti, giudici oggettivi.

Tutti, tutti, dormono sulla collina

Ci sono cinquanta tre poesie con nomi tratti dalla zona di Petersburg […]; e sessanta sei da quella di Spoon River. […] Petersburg […] aveva un circolo sociale di autentico fascino. […] Non saprei ricontare tutti i personaggi e le storie accumulati nella mia mente in quei giorni di infanzia nel quartiere di Petersburg. In verità, scrivendo l'Antologia, non esaurii metà del materiale in mio possesso. […] potrei dire che è possibile che l'Antologia non sarebbe mai stata scritta se avessi continuato a vivere a Petersburg […]. Quando avevo circa undici anni ci spostammo di cinquanta miglia a nord a […] Lewistown, a cinque miglia dal fiume Spoon, in una grande e popolosa contea, abitata da un popolo di menti forti e vigorose […]. Fu questa atmosfera di luce nordica e venti freddi che mi resero finalmente chiara la bellezza del materiale di Petersburg […][131].

---

[129] Ivi, p. 13.
[130] Ivi, pp. 14-15.
[131] E. L. MASTERS, *The Genesis of Spoon River*, op. cit., pp. 40-41.

[…] a Lewistown vidi le persone con occhi maturi e in circostanze che acuivano l'osservazione. Petersburg era solo una fiera di contea con molte persone; Lewistown era un microcosmo organizzato, il migliore che io abbia mai conosciuto. […] Lewistown mi aveva fornito una chiave che svelava i segreti del mondo in generale[132].

Ci sono duecento quarantaquattro personaggi nel libro […]. Praticamente tutte le comuni attività umane sono rappresentate, tranne quella del barbiere, del mugnaio, del ciabattino, del sarto e dell'addetto alla stazione di servizio (il che avrebbe rappresentato un anacronismo) […]. Ciò che i critici ignorano quando chiamano l'antologia zoliana, per degradarla, consiste nel fatto che quando il libro fu organizzato nel suo ordine definitivo, che non era l'ordine di pubblicazione sul *Mirror*, gli scemi, gli ubriaconi e i falliti vennero per primi, le persone dalla mente unica per secondi, gli eroi e gli spiriti illuminati per ultimi, in una sorta di Divina Commedia, che alcuni critici furono abbastanza acuti da notare. Per i nomi presi spunto dalle zone del fiume Spoon e da quelle del fiume Sangamon, combinando i nomi propri dell'una con i cognomi dell'altra, scegliendone alcuni anche dagli atti costitutivi dello Stato dell'Illinois. Solo in pochi casi […] sono stati usati i nomi completi[133].

La cornice e le voci dei defunti s'avvicinano sotto alcuni aspetti, ribadì Poggio, al mondo e ai dannati danteschi, ma è assente in *Spoon River* la legge del contrappasso, mediante cui nell'oltretomba i peccatori vengono puniti con una pena che, per analogia od opposizione, si ricollega alla colpa commessa. Il contesto stesso in cui si muovono e parlano le anime di Masters non fa riferimento a una dimensione paradisiaca o infernale: «essi non hanno né cielo né alcun orizzonte. E così senza possibilità di riscatto e di scelta. Tutti insieme, "*lassù sulla* terrestre *collina*", restano ancorati alla terrestrità dell'aldiqua, quasi come elementi di una *umana commedia* che […] nessuno penserebbe mai di fregiare, come quella dantesca, dell'epiteto "divina"»[134].

A parere di Benito Poggio, avviene una specie di «prosecuzione logistico-locativa»[135] del mondo dei vivi, per cui tutti i protagonisti vengono pian piano presentati, enumerati e disposti poesia per poesia. Indiscutibilmente la morte è il tema centrale, ma la sensazione è che tutte le persone, ha riaffermato Rossella Bernascone[136], raccontando le loro disgrazie, continuino a vivere con un'energia

[132] Ivi, pp. 45-46.
[133] Ivi, p. 50.
[134] B. POGGIO, *Introduzione* a E. L. MASTERS, *Spoon River Anthology*, introduzione e traduzione e note a cura di Benito Poggio, op. cit., p. 24.
[135] B. POGGIO, *Note*, in E. L. MASTERS, *Spoon River Anthology*, introduzione e traduzione e note a cura di Benito Poggio, op. cit., p. 296.
[136] R. BERNASCONE, *Introduzione*, in E. L. MASTERS, *Antologia di Spoon River*, traduzione di Fernanda

presentissima. In ogni caso, sono riscontrabili in entrambi gli autori un affresco del mondo e dell'umanità, con una prevalenza di tonalità buie e tragiche, e la presenza sostanziosa di personaggi storici, reali.

Edgar Lee ha inserito nella propria *Antologia* le storie più accattivanti e i personaggi più avvincenti dei suoi paesi d'origine, e non ha escluso ritratti dei suoi familiari e di persone a lui intime in generale:

La mia battaglia coraggiosa! […] / per la fede di mio padre della vecchia Virginia: / l'odio alla schiavitù, ma non meno alla guerra. / Io, pieno di ardore, di audacia, di coraggio, / gettato nella vita qui a Spoon River, / con le sue forze dominanti venute dalla Nuova Inghilterra, / repubblicani, calvinisti, mercanti, banchieri, / che mi odiavano, ma temevano il mio braccio. / Con mia moglie e bambini pesanti da mantenere / ma frutti del mio gusto per la vita. / […] nemico della chiesa dal tanfo di morte, / amico del contatto umano della taverna; / intralciato da destini a me alieni / abbandonato dalle mani che chiamavo mie[137].

Sotto le sembianze del fiero, impavido e moderno *Jefferson Howard*, obbligato a subire continue angherie e soprusi, si cela sicuramente il padre dell'autore, Hardin, il quale affrontò con coraggio le continue difficoltà all'inizio della sua carriera professionale. La scelta dei nomi nell'*Antologia* è spesso ben lontana dalla casualità: in questo caso *Jefferson* rimanda a uno dei padri fondatori degli Stati Uniti, redattore e firmatario della Dichiarazione d'Indipendenza.

Il padre di Masters occupa altre epigrafi di *Spoon River*: «in questa tomba Benjamin Pantier, /procuratore, / […] Nel mattino della vita io conobbi aspirazioni e intravidi la gloria. /Poi colei che mi sopravvive, accalappiò la mia anima / con una rete che mi dissanguò, / finch'io, un tempo indomabile, giacqui spezzato, indifferente[138] […]». In questi versi James Hurt[139] vide riflesse le insofferenze sentite da Masters junior nel suo primo matrimonio, ma, dietro alla descrizione di

---

Pivano, introduzione e note di Rossella Bernascone, op. cit., p. IX.

[137] E. L. MASTERS, *Jefferson Howard*, in ID., *Antologia di Spoon River*, a cura e con prefazione di Fernanda Pivano, op. cit., p. 96.

[138] E. L. MASTERS, *Benjamin Pantier*, in ID., *Antologia di Spoon River*, a cura e con prefazione di Fernanda Pivano, op. cit., p. 17.

[139] L. BALLERINI, *Note*, in E. L. MASTERS, *Antologia di Spoon River*, introduzione, traduzione e commento di Luigi Ballerini, op. cit., p. 571.

quest'uomo arreso e avvilito, "dissanguato" dalla compagna, si può intravedere per molti nuovamente uno scorcio di Hardin.

Io so ch'egli diceva che avevo accalappiato la sua anima / con una rete che lo dissanguò. […] Ma immaginate di essere una vera signora, e di aver gusti delicati, / e che l'odore del *whiskey* e delle cipolle vi nausei, / e il ritmo dell'*Ode* di Wordsworth vi rimormori nell'orecchio […] E poi, immaginate: / siete una donna ben dotata, / e il solo uomo con cui la legge e la morale / vi permettono di aver rapporti coniugali / […] vi riempie di disgusto / ogni volta che ci pensate – e voi ci pensate / ogni volta che lo vedete![140]

È intuibile percepire nella *Signora Pantier* le irritazioni della madre di Edgar Lee, Emma, una signora puritana e colta, costretta a sopportare un uomo dalla sensibilità e interessi quasi, se non del tutto, speculari ai suoi e indifferente ai suoi desideri. A detta del primogenito, la madre tentò invano tutta la vita di trasformare il padre e di sottometterlo. Ciò nonostante, non tutti i mali vengono per nuocere: in un'intervista a David Karzner[141], Master ammise che l'umorismo e la sana vitalità di *Spoon River* costituissero l'eredità dell'animo del padre, mentre le componenti filosofiche, mistiche, immaginifiche e la giustapposizione di circostanze ironiche provenissero dalla madre: «C'erano Benjamin Pantier e sua moglie, / buoni in se stessi, ma cattivi l'un l'altro: / ossigeno lui, lei idrogeno, / il figlio un fuoco devastatore»[142].

Va infine a chiudere il trittico questo figlio, menzionato dal *farmacista* e risultato di una devastante esplosione chimica, presumibilmente l'autore in persona:

Sì, Emily Sparks, le tue preghiere non furono sprecate, / il tuo amore non fu tutto vano. / Io devo tutto ciò che fui in vita / alla tua speranza che non volle disperare di me, / al tuo amore che sempre mi considerò buono. / […] Tralascio gli influssi di mio padre e mia madre; / […] me ne andai nel mondo, / dove affrontai

[140] E. L. MASTERS, *La signora Benjamin Pantier*, in ID., *Antologia di Spoon River*, a cura e con prefazione di Fernanda Pivano, op. cit., p. 18.
[141] K. FLACCUS, *Edgar Lee Masters, a biographical and critical study*, New York 1911, in B. TEDESCHINI LALLI, *Tendenze della poesia americana all'inizio del secolo. Edgar Lee Masters*, op. cit., p. 9.
[142] E. L. MASTERS, *Trainor, il farmacista*, in ID., *Antologia di Spoon River*, a cura e con prefazione di Fernanda Pivano, op. cit., p. 21.

tutti i pericoli noti / del vino, delle donne e dei piaceri. / Una notte, in una stanza di Rue de Rivoli, / bevevo del vino con una donnina […] / e le lacrime mi riempivano gli occhi. / […] la mia anima era tremila miglia lontano, / nei giorni in cui tu mi facevi scuola a Spoon River. / E proprio perché non potevi più amarmi, / né pregare per me né scrivermi più, / l'eterno silenzio parlò in vece tua[143].

Alberto Rossatti[144] ha visto in *Reuben Pantier* un altro ragazzo, ma il minimo comun denominatore rimane *Emily Sparks*, alias Mary Fisher, l'attenta e sensibile insegnante di lettere al liceo di Lewistown. Le memorie associate a lei affollano gli scritti autobiografici di Masters e la collocano in una posizione fondamentale nella formazione dello scrittore: «Quando frequentavo la scuola superiore Mary Fisher, una donna sulla trentina, nativa di Chillicothe, Illinois, diventò vicepreside, e ci insegnò retorica, letteratura inglese e americana. […] ci parlava di Dickens e Scott, ci prestava libri e riempiva di ambizioni»[145].

Ma quel che soprattutto incantava me e qualcun altro era l'idea che si potesse dedicare la propria vita alla letteratura: lei ci confessò che avrebbe scritto dei libri, e in effetti di lì a pochi anni ne pubblicò un paio, uno sulla critica in Francia e uno sulla letteratura americana. […] Miss Fisher mi prestava molta attenzione e m'incoraggiava negli studi, ma la vera pupilla dei suoi occhi era un ragazzo della mia stessa età il quale aveva dichiarato che sarebbe diventato uno scrittore. […] Dopo che ebbe lasciato la scuola a Lewistown e fino al 1892, l'anno in cui mi sono trasferito a Chicago, ci siamo scambiati diverse lettere. L'ho vista l'ultima volta a St Louis dov'era diventata buona amica di Marion Reedy e scriveva per il suo "Mirror". […] Quando uscì l'*Antologia di Spoon River* mi mandò un biglietto di non eccessive congratulazioni, dal che dedussi che il libro non le era piaciuto. […] M'è sempre dispiaciuto che non abbia veduto in me qualche segno di un destino letterario[146].

Nonostante l'amaro dispiacere per il mancato apprezzamento, Edgar Lee continuò ad essere riconoscente a una personalità, a quel "vergine cuore", che accese in lui delle "scintille", dall'inglese *sparks*: «ragazzo mio, dovunque tu sia, / fa' qualcosa per la salvezza della tua anima / perché tutto il tuo fango, tutta la tua scorta

---

[143] E. L. MASTERS, *Reuben Pantier*, in ID., *Antologia di Spoon River*, a cura e con prefazione di Fernanda Pivano, op. cit., p. 19.
[144] L. BALLERINI, *Note*, in E. L. MASTERS, *Antologia di Spoon River*, introduzione, traduzione e commento di Luigi Ballerini, op. cit., p. 573.
[145] E. L. MASTERS, *The Genesis of Spoon River*, op. cit., p. 43.
[146] E. L. MASTERS, *Across Spoon River*, in ID., *Antologia di Spoon River*, introduzione, traduzione e commento di Luigi Ballerini, op. cit., p. 573-574.

possa soccombere al fuoco, finché il fuoco non diventi che luce!... / Non diventi che luce!»[147].

Il matrimonio travagliato e deflagrante tra i genitori di Masters e l'inevitabile influsso negativo sul figlio vengono esplicati anche in *Henry Layton*:

Chiunque tu sia che passi qui accanto / sappi che mio padre era garbato, / e mia madre violenta, / e io nacqui un intiero di così contrastanti metà, / non mescolate e fuse, / ma ciascuna distinta, saldata insieme malamente. / […] Ma nessuna delle mie metà causò la mia rovina. / Fu il distacco delle due metà, / mai partecipi l'una dell'altra, / a ridurmi un'anima senza vita[148].

Hallwas[149] ritenne, da tali versi, che l'autore fosse consapevole delle sue problematiche sentimentali e dell'amore sfuggente nei confronti della sua prole e riconducesse tutto all'esempio di Hardin e Emma.

Un fratello minore, la cui scomparsa improvvisa a soli cinque anni segnò l'infanzia del poeta, è, poi, rintracciabile nell'epitaffio dedicato a *Hamlet Micure*:

In una lunga febbre vengono molte visioni: / ero di nuovo nella casetta / […] Ero nella stanza dove il piccolo Paul / soffocava di difterite – / […] in una seggiola sedeva un uomo dallo scuro mantello, / e un viso come quello di Euripide. / […] Poi dissi: – Che cos'è «la divina disperazione», Alfred? / – Hai letto *Lacrime, inutili lacrime*? – mi chiese. / – Sì, ma non vorrai che questo esprima la divina disperazione. / – Mio povero amico – rispose, – per questo la disperazione era divina[150].

Come si è visto in precedenza, spuntano fuori tra i versi riferimenti letterari: in questo caso, l'uomo dalle fattezze euripidee è Alfred Tennyson, poeta inglese e autore della popolare poesia citata. Solaro ha precisato che, nell'immaginare i

[147] E. L. MASTERS, *Emily Sparks*, in ID., *Antologia di Spoon River*, a cura e con prefazione di Fernanda Pivano, op. cit., p. 20.
[148] E. L. MASTERS, *Henry Layton*, in ID., *Antologia di Spoon River*, a cura e con prefazione di Fernanda Pivano, op. cit., p. 193.
[149] L. BALLERINI, *Note*, in E. L. MASTERS, *Antologia di Spoon River*, introduzione, traduzione e commento di Luigi Ballerini, op. cit., p. 659.
[150] E. L. MASTERS, *Hamlet Micure*, in ID., *Antologia di Spoon River*, a cura e con prefazione di Fernanda Pivano, op. cit., p. 205.

connotati del drammaturgo greco, compare l'illusione di matrice whitmaniana di collegare in un solo intreccio «i grandi e i piccoli del processo storico e culturale, la storia come modello elevato e la quotidianità»[151].

La difterite contratta dal piccolo Alexander, causata dal clima umido e rigido di Petersburg e della valle del Sangamon, fu il primo incontro ravvicinato con la morte e con un'atmosfera familiare brutalmente luttuosa: «Mia madre, seduta accanto al letto, gli faceva aria con un ventaglio, mentre mia sorella e io, sulla soglia, contemplavamo la tragedia. Tutt'a un tratto mia madre incominciò a cantare, e gli occhi di Alex si fecero grandi grandi, come se avesse visto qualcosa. Era la morte»[152].

Il nonno con gli occhi pieni di lacrime, il padre pietrificato dal dolore sono altre immagini indelebili; sia per l'assonanza onomastica sia per il triste destino, Gusmini[153] ha associato Alex all'unico figlio maschio di Shakespeare, Hamnet, deceduto a undici anni.

Valutando tutta la cerchia familiare, tuttavia, la persona raffigurata maggiormente resta senz'altro Masters medesimo: lo si distingue in *Benjamin Fraser*, figlio illegittimo di *Pantier* e *Daisy Fraser*, e, secondo Ballerini[154], richiamo alle relazioni extraconiugali mantenute da Hardin.

È possibile, scrisse Swenson[155], che l'autore si sia volontariamente inserito nella lirica dedicata a *Percival Sharp*, un'anima che osserva con sarcasmo la realizzazione della lapide sua e altrui:

Osservate le mani intrecciate! / Sono strette di commiato o di benvenuto, / mani che ho aiutato o mani che mi hanno aiutato? / Non sarebbe bello scolpire una mano / con un pollice invertito, come Eliogabalo? / E poi, una catena spezzata, / forse allusione all'anello più debole… / […] E colonne cadute! Scolpite il piedistallo, vi prego, / o le fondamenta; mostrate la causa della caduta. / […] E àncore, per coloro che non hanno mai

---

[151] G. Solaro, *Omero a Spoon River*, Bari, Palomar, 2003, p. 37.
[152] E. L. MASTERS, *Across Spoon River*, in ID., *Antologia di Spoon River*, introduzione, traduzione e commento di Luigi Ballerini, op. cit., p. 665.
[153] C. GUSMINI, *Vita e poetica*, in *Masters, Vita, poetica, opere scelte*, op. cit., p. 21.
[154] L. BALLERINI, *Note*, in E. L. MASTERS, *Antologia di Spoon River*, introduzione, traduzione e commento di Luigi Ballerini, op. cit., p. 576.
[155] M. SWENSON, *Introduction*, in E. L. MASTERS, *Spoon River Anthology*, with a new introduction by May Swenson, op. cit., p. 9.

navigato. / […] Va tutto benissimo, ma per me, io so / che suscitai certe vibrazioni a Spoon River / che sono il mio vero epitaffio, più duraturo della pietra[156].

Sono inutili i mausolei, fin troppo fastosi, ed ipocriti nel momento in cui tentano di occultare un'esistenza fallita per esibire una facciata perbenista. Le "vibrazioni", che per le emozioni trapelate e la loro continua attualità valgono anche oggi, sono durate davvero più a lungo di quella "pietra".

In *Alfred Moir* viene rievocato un aneddoto dal sapore soteriologico: «mi elevai un poco nella vita, / e lo devo a un libro che lessi. / Ma perché andai a Mason City / dove mi accadde di vedere il libro in vetrina, / con la copertina sgargiante che mi allettò l'occhio? / E perché la mia anima rispose al libro / via via che lo leggevo?»[157]. Il celebrato acquisto era una raccolta di poesie di Shelley, che, narrò Masters, comprò con dei soldi lasciati dalla nonna, mentre passeggiava davanti ai negozi di Mason City, trascinandolo in «un mondo di cui non sospettava neppure l'esistenza»[158].

L'incompatibilità massima con Lewistown e la sete di rivincita, che avrebbe trovato spazio a Chicago, affiorano prepotentemente in *Archibald Higbie*:

Ti detestai, Spoon River. Tentai d'innalzarmi al disopra di te. / Mi vergognai di te. Ti disprezzai / […] in mezzo agli artisti, / […] mi parve talvolta di essermi liberato / di ogni traccia della mia origine. / Mi parve di raggiunger le vette dell'arte / e respirare l'aria che respiravano i maestri, / e vedere il mondo coi loro occhi. / Ma essi […] dicevano: / «A che mirate, amico mio? / Qualche volta la faccia sembra quella di Apollo / altre volte ha un poco l'aria di Lincoln». / […] e io bruciavo di vergogna e stavo zitto. / Ma che potevo fare, tutto intriso / e oppresso di terriccio occidentale, / se non aspirare, e chiedere di nascere / un'altra volta, e che tutta Spoon River / mi fosse strappata dall'anima?[159]

[156] E. L. MASTERS, *Percival Sharp*, in ID., *Antologia di Spoon River*, a cura e con prefazione di Fernanda Pivano, op. cit., p. 155.
[157] E. L. MASTERS, *Alfred Moir*, in ID., *Antologia di Spoon River*, a cura e con prefazione di Fernanda Pivano, op. cit., p. 179.
[158] E. L. MASTERS, *Across Spoon River*, in ID., *Antologia di Spoon River*, introduzione, traduzione e commento di Luigi Ballerini, op. cit., p. 576.
[159] E. L. MASTERS, *Archibald Higbie*, in ID., *Antologia di Spoon River*, a cura e con prefazione di Fernanda Pivano, op. cit., p. 183.

Hallwas indicò questo epitaffio quale autobiografico, avvalorato per di più dalla specifica dicotomia[160] tra Lincoln, emblema della bassa cultura del Midwest, e Apollo, nobile dio greco. Quest'ultimo, signore delle Muse, viene appellato dall'autore, o per meglio dire, dal suo alter ego per eccellenza, *Webster Ford*, nell'ultima lirica del libro, pertanto fra gli "spiriti illuminati".

Giovinezza, non serve fuggire il richiamo di Apollo. / Géttati nella fiamma, muori con un canto di primavera, / […]. Perché mai nessuno / vedrà il viso di Apollo e potrà sopravvivere, e tu devi scegliere, / tra la morte nel fuoco e la morte dopo anni di pene, / radicato alla terra, sentendo la mano tremenda / non tanto nel tronco quanto nel torpore terribile / che sale […] / […] finché sei caduto. O mie foglie / troppo secche per farne corone, adatte soltanto / alle urne del ricordo, tesoreggiate forse come temi / per cuori eroici che cantino e vivano senza timore – / delfico Apollo![161]

Con un tono «romantico-decadente»[162], si compie, così, un'aggiunta sacrale alla raccolta: l'antica colpa[163] di non aver riconosciuto la presenza della divinità trascina il protagonista nella solitudine e nella distruzione, come una pianta secca.

L'autore, nelle vesti del suo pseudonimo, adottato per mantenere l'anonimato e ispirato da due drammaturghi elisabettiani, John Webster e John Ford, si fa seppellire in questa invocazione al delfico Dio della poesia e delle arti, ovvero una richiesta di perdono per aver procrastinato la chiamata alla scrittura.

Ballerini[164] ha aggiunto *Harmon Whitney* alla serie di invettive personali, dantesche nell'essenza, contro Spoon River:

Dalle luci e dal fracasso delle città, / caduto come una favilla in Spoon River, / […]. / Essere giudicato e odiato da un villaggio meschino – / io, dotato di lingue e sapienza, sprofondato nella polvere di un tribunale, / […] / io, cui la vita sorrideva! Io, in un villaggio, / a recitare a sciocchi tangheri versi su versi / dal tesoro

---

[160] L. BALLERINI, *Note*, in E. L. MASTERS, *Antologia di Spoon River*, introduzione, traduzione e commento di Luigi Ballerini, op. cit., p. 655.
[161] E. L. MASTERS, *Webster Ford*, in ID., *Antologia di Spoon River*, a cura e con prefazione di Fernanda Pivano, op. cit., p. 249.
[162] T. PISANTI, *"Spoon River" e altro Novecento*, op. cit., p. 86.
[163] G. SOLARO, *Omero a Spoon River*, op. cit., p. 59.
[164] L. Ballerini, *Note*, in E. L. MASTERS, *Antologia di Spoon River*, introduzione, traduzione e commento di Luigi Ballerini, op. cit., p. 635.

degli anni felici, / o suscitare una risata con vampe di spirito osceno / se mi pagavano da bere per eccitarmi la mente prostrata. / […] E pensare che la mia anima non poté reagire, / come quella di Byron, nel canto, in qualcosa di nobile, / ma si volse in se stessa come un serpe ferito. / Giudicami così, o mondo![165]

Il biasimo cantato si conclude con una nota di rimpianto: Masters si giudicò incapace di riscattarsi e di produrre un'opera "nobile", come fece con successo Lord Byron.

Un componimento scritto in precedenza, col titolo *Thirty Years After*, si tramuta nel malinconico e disilluso *Jonathan Houghton*:

Il gracchiare di una cornacchia / e il canto esitante del tordo. / Il tinnire di un campano laggiù, / e la voce di un aratore sulla collina di Shipley. / La foresta di là dal frutteto è calma / […] e lungo la strada chioccola un carro / […] che va ad Atterbury. / Un vecchio siede sotto un albero e dorme, / e una vecchia attraversa la strada, / […] E un ragazzo giace nell'erbe / […] e desidera, desidera, desidera, / che cosa, non sa: / la virilità, la vita, il mondo ignoto! / Poi passarono trent'anni / e il ragazzo ritornò spossato dalla vita / e trovò il frutteto svanito / e la foresta scomparsa / e la casa data via / e la strada coperta di polvere delle automobili / e se stesso desiderare la collina![166]

Si tratta di un inno ai sogni e all'infanzia perduta: i due "vecchi" sono gli adorati nonni e il "ragazzo" protagonista, deluso dal ritorno, è Masters.

La collina di Shipley, vicino alla fattoria di Squire e Lucinda, ha specificato Ballerini[167], fu un luogo amato dal poeta, come anche il villaggio di Atterberry e Houghton, cognome di una famiglia confinante con l'abitazione dei Masters, è il medesimo del *Sevigne* che dorme su *La Collina*.

I nonni paterni di Edgar Lee, discendenti dei primissimi pionieri, occuparono un ruolo piuttosto sostanzioso e di prestigio nella sua vita, in particolar modo fino al trasferimento a Lewistown. La fattoria, frequentata quasi giornalmente, era il luogo prediletto di ricercata serenità e di beata sicurezza, requisiti assenti nella casa dei

[165] E. L. MASTERS, *Harmon Whitney*, in ID., *Antologia di Spoon River*, a cura e con prefazione di Fernanda Pivano, op. cit., p. 142.
[166] E. L. MASTERS, *Jonathan Houghton*, in ID., *Antologia di Spoon River*, a cura e con prefazione di Fernanda Pivano, op. cit., p. 172.
[167] L. Ballerini, *Note*, in E. L. MASTERS, *Antologia di Spoon River*, introduzione, traduzione e commento di Luigi Ballerini, op. cit., p. 650.

genitori: «Nel 1847, due anni dopo la nascita di mio padre, mio nonno si trasferì nella contea di Menard, Illinois, in una fattoria sei miglia a nord di Petersburg […]»[168]. «Essendo il nipote preferito, sono stato spesso portato lì in una distinta carrozza […], dormendo deliziosamente per la maggior parte del cammino mentre attraversavamo gli ampi campi di granturco e grano, separati ad ovest dalla luce del sole dei pomeriggi estivi»[169].

Watkinse, Kirby, Kincaid, Armstrong, Pantier, Goodpasture sono cognomi, adoperati in *Spoon River*, di alcune famiglie vicine di casa, ricordate con affetto e piacere: «Andai sotto l'ala protettiva di mio nonno e mia nonna in questo geniale vicinato con violinisti, ballerini e gente mondana. Poiché il mio cuore era là per via di migliaia di ricordi, il Sangamon, e non lo Spoon, fornì le fonti più pure per l'Antologia, e ispirò i *ritratti più nobili del libro*»[170]. E ancora: «Come spesi tutte le estati della mia fanciullezza alla fattoria dei Masters conservai memorie che furono infine cantate nelle parti più gioiose dell'Antologia»[171].

Ad ambedue i nonni, ammirati e amati dal nipote per la lodevole forza d'animo e saggezza, sono riservati i profili della coppia affiatata e laboriosa formata da *Lucinda* e *Davis Matlock*:

> Ci sposammo e vivemmo insieme settant'anni, / stando allegri, lavorando, allevando i dodici figli, / […]. / Filavo, tessevo, curavo la casa, vegliavo i malati, / coltivavo il giardino e, la festa, / andavo a spasso per i campi dove cantavano le allodole, / e lungo lo Spoon […] A novantasei anni avevo vissuto abbastanza […] / e passai a un dolce riposo. / Cos'è questo che sento di dolori e stanchezza, / e ira, scontento e speranze fallite? / Figli e figlie degeneri, / la Vita è troppo forte per voi – / ci vuole vita per amare la Vita[172].

Il celebre verso che chiude l'epitaffio di *Lucinda* fu sagacemente ripetuto da Thornton Wilder nel suo *Our Town*:

---

[168] E. L. MASTERS, *The Genesis of Spoon River*, op. cit., p. 38.
[169] Ivi, p. 40.
[170] *Ibidem*.
[171] Ivi, p. 39.
[172] E. L. MASTERS, *Lucinda Matlock*, in ID., *Antologia di Spoon River*, a cura e con prefazione di Fernanda Pivano, op. cit., p. 211.

Supponete che non ci sia altro che l'alveare: / […] miele da fabbricare / (cose importanti quanto cultura e saggezza) / per la prossima generazione […] Supponete questo, e supponete la verità: / che la natura dell'uomo è superiore / al naturale bisogno dell'alveare; / e c'è da reggere il carico della vita, / così come l'eccesso dello spirito – / bene, io dico che viverci come un Dio / certo dell'immortalità, […] / è il modo di viverci. / Se ciò non rende Dio orgoglioso di voi, / allora Dio non è che gravitazione, / o il sonno la mèta beata[173].

Nei coniugi *Matlock*, cognome della madre di Squire Davis, s'impongono, con accezioni separate, due esaltazioni a una vita consapevole. Il nonno, uomo serio e benevolo, era profondamente religioso; Edgar Lee celebrò questo aspetto nella figura di *Aaron Hatfield*, nome appartenente a un ricco contadino della contea:

Migliore della pietra, Spoon River, / è il quadro commemorativo che conservi di me / ritto davanti ai pionieri e alle loro donne / là alla Chiesa Concord nel giorno della Comunione. / Parlando con voce rotta del giovine contadino / di Galilea, che andò in città / e fu ucciso da banchieri e avvocati; / la mia voce s'inframmezzava al vento di giugno / spirante sui campi di frumento da Atterbury; […] E là […] stavate voi, pionieri, / con teste chine esalando il vostro dolore / per i figli uccisi in battaglia e le figlie e i piccoli che / svanirono nell'alba della vita, / o nell'ora del troppo greve meriggio[174].

Il "contadino" è ovviamente Gesù, ugualmente pioniere, ma di una «grande tradizione di fede»[175] e messo al servizio da *Aaron* per trasmettere messaggi di forza e valore. In occasione di queste prediche

era vestito […] con un cappotto nero di lana e un panciotto bianco, con stivali lucidati attentamente; e la sua eloquenza era familiare e patriarcale, esposta con le parole e i ritmi della Bibbia. C'era qualcosa del poeta in lui, che lesse Burns e la Bibbia per tutta la vita e fu un uomo così probo e così generoso che a Petersburg se ne parla ancora con rispetto affettuoso[176].

[173] E. L. MASTERS, *Davis Matlock*, in ID., *Antologia di Spoon River*, a cura e con prefazione di Fernanda Pivano, op. cit., p. 212.
[174] E. L. MASTERS, *Aaron Hatfield*, in ID., *Antologia di Spoon River*, a cura e con prefazione di Fernanda Pivano, op. cit., p. 245.
[175] G. Solaro, *Omero a Spoon River*, op. cit., p. 49.
[176] E. L. MASTERS, *The Genesis of Spoon River*, op. cit., p. 39.

A differenza del rapporto conflittuale con Hardin, Edgar Lee tenne sempre in alta considerazione il legame col nonno, come testimonia anche il ruolo chiave che la morte del medesimo ebbe per la sua svolta artistica:

C'è una specie di eredità che può manifestarsi attraverso la memoria di cosa fosse un antenato, e quindi aggiungere a ciò una volontà consapevole di essere come lui in determinate circostanze. Quando provo ad essere il miglior essere umano possibile per la mia natura, penso a mio nonno e mi comporto come lui il più possibile. Ho poteri empatici, e altre qualità estetiche, che sono vicini a quelli di mio nonno[177].

Nonostante in traduzione Pivano abbia preferito dare una lettura al femminile, a parere di Hallwas[178] *Charles Webster*, ossia Squire Davis, rivolgerebbe le sue parole consolatorie proprio al nipote affranto a causa della sua dipartita: «Tu camminavi sovrappensiero sulla riva / […]. / Finché tu ti fermasti, troppo commossa per piangere, / e vicino alla casa […] in basso vedesti la mia sedia vuota, / cullata dal vento nel portico solitario – / sii coraggiosa, Amore!»[179].

Sono disseminate nell'*Antologia* personificazioni attribuibili perfino alla prima relazione sentimentale di Edgar Lee, Margaret George:

Margaret era la figlia di un ministro presbiteriano; era autodidatta e poetessa, insegnante di greco e conoscitrice di poeti del rinascimento inglese. Naturalmente tra i due ragazzi sbocciò un «flirt», non molto incoraggiato […] dalla scarsa prestanza fisica di lei e dalle sue virtuose convinzioni puritane. In realtà pare che non andassero d'accordo né in religione, né in politica, né in critica letteraria, […] Masters […] parla anche dell'ostilità delle famiglie alla loro unione[180].

In *The Genesis of Spoon River*, l'autore attenuò il valore eccessivo concesso a questo rapporto e minimizzò l'eventuale rilievo che avrebbe avuto nella sua poetica:

---

[177] *Ibidem*.
[178] L. BALLERINI, *Note*, in E. L. MASTERS, *Antologia di Spoon River*, introduzione, traduzione e commento di Luigi Ballerini, op. cit., p. 657.
[179] E. L. MASTERS, *Charles Webster*, in ID., *Antologia di Spoon River*, a cura e con prefazione di Fernanda Pivano, op. cit., p. 189.
[180] F. PIVANO, *Rovinato l'avvocato Masters dalla fortuna delle sue poesie*, op. cit.

«Un mito ha avuto già fortuna nella terra di Spoon River, […] che la nostra separazione inflisse su di me una durevole ferita che può essere notata in tutto ciò che ho scritto da allora, particolarmente in quello che viene chiamato il mio pessimismo. La verità è che la nostra separazione fu amichevole e scrupolosamente razionalizzata»[181]. Così Margaret, confermò Edgar Lee, diventò la romantica e forbita *Caroline Branson*:

> Oh – i nostri cuori come stelle alla deriva – / se noi avessimo soltanto passeggiato / come un tempo, nei campi d'aprile, finché la luce stellare / con garza invisibile rendesse serico il buio / sotto la balza, nostro luogo di convegno nel bosco, / […] dalle carezze passando, / come note di musica che fluiscono insieme, al possesso / nella ispirata improvvisazione d'amore![182]

e confluì nell'orgogliosa e sprezzante *Amelia Garrick*: «Tu hai avuto successo, io son fallita / a giudizio del mondo. / Tu sei viva, io son morta. / Eppure io so di averti vinta; / so che giacendo qui lontana da te, / ignota fra i tuoi amici illustri / in quel mondo brillante ove vivi, / io sono il potere invincibile sulla tua vita / che le impedisce un trionfo totale»[183]. La donna vivente di successo, specificò Hallwas[184], molto probabilmente è in verità Edgar Lee.

Ballerini ha scorso peculiarità associabili al controverso ricordo di Margaret in altre due liriche: *Julia Miller*, una moglie che rimpiange l'amore di una «giovane anima straniata»[185], e *Louise Smith*, accecata dall'odio, «edera mortale»[186], per essere stata lasciata da *Herbert Marshall*: «tu prendesti ad odiarmi per amor mio, / perché io ero la gioia della tua anima, / formato e temprato / per risolverti la vita, e non volli. /

[181] E. L. MASTERS, *The Genesis of Spoon River*, op. cit., pp. 44-45.
[182] E. L. MASTERS, *Caroline Branson*, in ID., *Antologia di Spoon River*, a cura e con prefazione di Fernanda Pivano, op. cit., p. 202.
[183] E. L. MASTERS, *Amelia Garrick*, in ID., *Antologia di Spoon River*, a cura e con prefazione di Fernanda Pivano, op. cit., p. 120.
[184] L. BALLERINI, *Note*, in E. L. MASTERS, *Antologia di Spoon River*, introduzione, traduzione e commento di Luigi Ballerini, op. cit., p. 625.
[185] E. L. MASTERS, *Julia Miller*, in ID., *Antologia di Spoon River*, a cura e con prefazione di Fernanda Pivano, op. cit., p. 39.
[186] E. L. MASTERS, *Louise Smith*, in ID., *Antologia di Spoon River*, a cura e con prefazione di Fernanda Pivano, op. cit., p. 65.

[…] / Questo è il dolore della vita: / che si può essere felici solo in due; / e i nostri cuori rispondono a stelle / che non voglion saperne di noi»[187].

Nell'affresco continuo e multiforme di *Spoon River* non possono mancare naturalmente gli amici, cardini a volte indispensabili nella vita di Masters; in prima linea il "collega", conosciuto nel 1912 e fedele confidente fino alla fine dei suoi giorni, Theodore Dreiser:

Da ragazzo, Theodore, sedevi per lunghe ore / sulle rive del torbido Spoon / con gli occhi profondi fissi sulla tana del gambero, / […]. / E ti domandavi, come rapito, / che cosa sapeva, che cosa desiderava e perché mai vivesse. / Ma più tardi guardasti uomini e donne / nascosti nelle tane del fato fra grandi città, / osservando le loro anime uscire, / in modo da poter vedere / come vivevano[188].

Fu sempre alta la stima nei confronti del *poeta*, la cui menzione nell'*Antologia* venne all'incirca preannunciata quando, il 20 aprile 1914, Edgar Lee inviò a Theodore la poesia insieme al seguente biglietto: «Fai un salto in una libreria e compra l'edizione dell'*Antologia Greca* di Bohn – un libro adatto ai giorni di primavera – a quello stato d'animo con cui si sta ad osservare un gambero. Vi troverai, fra l'altro, l'originale di cui la poesia qui acclusa è l'imitazione»[189].

La breve esistenza di *Johnnie Sayre*, travolto da un treno, coincide con quella dell'amico di infanzia Mitch Miller, protagonista di un omonimo romanzo di Masters: «Babbo, non potrai mai sapere / quanta angoscia mi strinse il cuore, / per la mia disubbidienza, quando sentii / la ruota spietata della locomotiva / mordermi nella carne viva della gamba. / […] / Tu fosti saggio a far scolpire per me: / "Strappato al male a venire"»[190]. «*Taken from the evil to come*» sono davvero le parole incise sulla lapide dello sfortunato.

---

[187] E. L. MASTERS, *Herbert Marshall*, in ID., *Antologia di Spoon River*, a cura e con prefazione di Fernanda Pivano, op. cit., p. 66.
[188] E. L. MASTERS, *Theodore il poeta*, in ID., *Antologia di Spoon River*, a cura e con prefazione di Fernanda Pivano, op. cit., p. 43.
[189] E. L. MASTERS, in *Masters, Vita, poetica, opere scelte*, op. cit., p. 65.
[190] E. L. MASTERS, *Johnnie Sayre*, in ID., *Antologia di Spoon River*, a cura e con prefazione di Fernanda Pivano, op. cit., p. 40.

Su *Petit, il poeta* sussistono visioni discordanti: Masters scrisse in effetti di aver preso come modello l'avvocato coinquilino Ernest McGaffey, ma Loving[191] credette si trattasse di un autoritratto satirico dello scrittore sulla propria produzione letteraria: «tic, tic, tic, che giambi minuti, / mentre Omero e Walt Whitman ruggivano nei pini»[192]. Da una parte i "semi in un guscio secco" di Petit senza anima, noncuranti della vita che lo circonda in tutte le sue sfaccettature, dall'altra i "pini" sinfonici dei grandi poeti, a stretto contatto con la società e le persone dei loro tempi.

A riempire le fila del cimitero di Spoon River vi sono personalità storiche, conosciute dai conterranei di Masters: sotto le spoglie del "terribile" e "truce" *Maresciallo della Città*, ucciso da *Jack McGuire*, si nasconde il fatto di sangue tra l'ufficiale giudiziario Logan e un tale di nome Weldy; il "miserabile" *direttore Whedon* è William T. Davidson, l'editore senza scrupoli del *Fulton Democrat*, disprezzato da Edgar Lee: «A Lewistown c'era un giornale a cura di un proibizionista fanatico e litigioso dalla moralità equivoca, che accettava tangenti per il sostegno politico e poi tradiva i suoi affari. L'ho inserito nell'Antologia sotto il nome dell'Editore Whedon, e viene descritto analiticamente»[193].

Oltre ad aver ostacolato l'elezione al parlamento di Hardin, Davidson si macchiò anche di un matrimonio in seconde nozze con Margaret George: «Gloriarsi in un potere demoniaco, minare la civiltà, / come un ragazzo paranoico butta un ceppo sulle rotaie / e il direttissimo deraglia. / Essere un direttore, com'ero. / Poi, giacermene qui – vicino al fiume / dove sbocca la fogna, / e scatole vuote e immondizie finiscono, / e si nascondono gli aborti»[194].

Nel libro vi sono sparsi indizi precisi di una società che ha vissuto il legame geografico con Abraham Lincoln e la Guerra di secessione, come il riferimento alla

[191] L. BALLERINI, *Note*, in E. L. MASTERS, *Antologia di Spoon River*, introduzione, traduzione e commento di Luigi Ballerini, op. cit., p. 608.
[192] E. L. MASTERS, *Petit, il poeta*, in ID., *Antologia di Spoon River*, a cura e con prefazione di Fernanda Pivano, op. cit., p. 89.
[193] E. L. MASTERS, *The Genesis of Spoon River*, op. cit., p. 42.
[194] E. L. MASTERS, *Il direttore Whedon*, in ID., *Antologia di Spoon River*, a cura e con prefazione di Fernanda Pivano, op. cit., p. 129.

battaglia di Missionary Ridge in *Knowlt Hoheimer*, alla resa di Fort Sumter in *Jacob Goodpasture*, a Vicksburg in *Charlie French*.

Anne Rutledge, sepolta al cimitero di Oakland di Petersburg, è il leggendario primo amore del presidente americano: «Io sono Anne Rutledge che dorme fra queste erbe, / amata in vita da Abraham Lincoln, / sposata a lui, non per unione, ma con la separazione. / Fiorisci per sempre, o Repubblica, / dalla polvere del mio seno!»[195]. Nipote di Edward Rutledge, firmatario della Dichiarazione d'indipendenza e fondatore di New Salem, Anne morì a soli ventidue anni. Masters raccontò[196] di come avesse sentito parlare spesso di questa relazione, quasi mitica, di come venisse mantenuta in vita dagli stessi Rutledge, ma anche che molti biografi ne dimostrarono l'assurdità. Sulla conclusione della lirica il poeta dichiarò: «"Anne Rutledge" non dice che la Repubblica fiorirà per sempre; esprime semplicemente un'implorazione di questa voce oscura che parla da sotto le erbacce di quel solitario cimitero, […] - qualcosa a cui Anne Rutledge non pensò mai e non sarebbe mai riuscita a pensare nel suo semplice cuore; ma a cui io, come creatore dell'Antologia, ho pensato, […] la fervida speranza che la Repubblica fiorisca per sempre, nutrita da ogni vita che possa darle sostentamento dalla poesia o dalla prosa, dal fatto o dalla finzione, o, in altri modi»[197].

A rievocare il passato di Lincoln da lavoratore tuttofare e apprendista a New Salem, villaggio in cui visse prima di diventare avvocato e traferirsi a Springfield, e la futura mutazione a capo di Stato è *Hannah Armstrong*, una madre coraggiosa che vuole riportare a tutti i costi a casa il figlio, partito per la guerra:

feci tutta la strada fino a Washington. / Impiegai più di un'ora a cercare la Casa Bianca. / E quando la trovai mi mandarono via, / […] pensai: / «Oh, be', non è come quando lo tenevo a pensione / e lui e mio marito lavoravano insieme / e lo chiamavamo Abe, laggiù a Menard». / […] dissi: / «Per favore ditegli che c'è la vecchia Hannah Armstrong / dell'Illinois, che ha da parlargli del figlio che è malato / nell'esercito». / Be', in

[195] E. L. MASTERS, *Anne Rutledge*, in ID., *Antologia di Spoon River*, a cura e con prefazione di Fernanda Pivano, op. cit., p. 204.
[196] L. BALLERINI, *Note*, in E. L. MASTERS, *Antologia di Spoon River*, introduzione, traduzione e commento di Luigi Ballerini, op. cit., p. 664.
[197] E. L. MASTERS, *The Genesis of Spoon River*, op. cit., p. 53.

un momento mi fecero entrare! / E quando mi vide scoppiò a ridere, / e lasciò stare le sue faccende di presidente, / e scrisse di proprio pugno il congedo di Doug, / parlando intanto dei giorni passati, / e raccontando storielle[198].

La signora Armstrong è esistita veramente, come anche il congedo del figlio per opera del presidente; non avvenne però il viaggio eroico a Washington: una lettera inviata in precedenza bastò a smuovere le acque.

Nell'*Antologia* «Ci sono diciannove storie sviluppate attraverso ritratti intrecciati»[199]. La silloge è, infatti, disseminata di parentele e di trame collegate: genitori e figli, fratelli e sorelle, mogli e mariti, in alcuni casi comprendenti anche l'amante come nel caso dei coniugi *Merritt* e del giovane *Elmer Karr*, ispirato a un fatto di cronaca[200].

L'intreccio principale, presente in ben diciassette epitaffi, ha al centro *Thomas Rhodes*, il più "cattivo" di *Spoon River*, il presidente della banca, il cui fallimento ha rovinato più di un cittadino: «Nel tratteggiare il banchiere, Thomas Rhodes, avevo in mente un personaggio di Lewistown che meritava tutto ciò che dissi su di lui, ma il nome Rhodes non era mai stato portato da qualcuno che sapevo interpretasse nella realtà il medesimo ruolo spregevole»[201].

Non solo la forma e il contenuto degli epitaffi furono studiati con precisione da Masters, ma anche la scelta dei nomi fu accurata e connotata, a tratti, da una vena sarcastica che si riconnette alla vita presa in causa.

Hod Putt, un povero lavoratore sventurato, foneticamente assomiglia all'inglese *hard put*, 'messo male'; *Constance Hately*, obbligata a crescere le figlie della sorella, si traduce letteralmente 'costanza odiosamente'; il nome di *Homer Clapp*, un "buffone" tradito in amore, nello slang significa 'imbranato'; *Griffy, il bottaio* dal ragionare filosofico e arguto, deriva da *to griff*, 'afferrare', 'cogliere'; il

[198] E. L. MASTERS, *Hannah Armstrong*, in ID., *Antologia di Spoon River*, a cura e con prefazione di Fernanda Pivano, op. cit., p. 210.
[199] E. L. MASTERS, *The Genesis of Spoon River*, op. cit., p. 51.
[200] L. BALLERINI, *Note*, in E. L. MASTERS, *Antologia di Spoon River*, introduzione, traduzione e commento di Luigi Ballerini, op. cit., p. 655.
[201] E. L. MASTERS, *The Genesis of Spoon River*, op. cit., p. 50.

cognome della *Signora Charles Bliss*, una mancata divorziata, significa 'beatitudine'; la sillaba conclusiva di *Penniwit, l'artista* indica una persona di spirito; *Ernest Hyde*, animo di una saggezza sofferta, suona come *to hide*, 'nascondersi'; *Elizabeth Childers*, morta di parto col suo bimbo, contiene anche nel suo cognome la parola 'bambino'; *George Gray*, un ignavo inquieto, nel grigio trova l'esatta sistemazione[202].

Come si nota, quindi, la diegesi e i sottotesti del libro, sia nella scrittura iniziale sia una volta scelto nell'ordine finale pubblicato in edizione integrale, sono complessi e ragionati; Masters avrebbe voluto aggiungere nuovi personaggi, nuovi intrecci, se non fosse stato "intralciato" dalle «distrazioni professionali, e se non fossi stato implorato di fermarmi da alcuni dei miei parenti, che hanno affermato che il lavoro era abbastanza lungo. Se non mi fossi ammalato, sarei dovuto andare avanti nonostante ogni ostacolo e finché gli spiriti sciamavano»[203].

Escluse alcune omissioni, l'*Antologia di Spoon River* rimane un libro poderoso perché Edgar Lee Masters, prendendo spunto dalla sua reale esperienza di vita, dalle sue memorie, dalle sue emozioni, diede spessore agli epitaffi e riesce a parlare a tutti.

Francesco Gualini

---

[202] Cfr. L. BALLERINI, *Note*, in E. L. MASTERS, *Antologia di Spoon River*, introduzione, traduzione e commento di Luigi Ballerini, op. cit.
[203] E. L. MASTERS, *The Genesis of Spoon River*, op. cit., p. 51.

Contatti

Per proporre contributi: panetta@diacritica.it

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: panetta@diacritica.it

Gerenza

Direttore responsabile:
Prof. Domenico Renato Antonio Panetta (giornalista pubblicista ed ex professore di Scienze sociali presso "Angelicum" – Pontificia Univ. S. Tommaso d'Aquino - Rm)
Vicedirettrice: Prof.ssa Maria Panetta

Editore:
Diacritica Edizioni di Anna Oppido
Rappresentante legale:
Prof.ssa Anna Oppido, via Tembien n. 15 – 00199 Roma
Impresa individuale, iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 - P. I. 13834691001

Redazione:
Via Tembien n. 15 – 00199 Roma
Recapito telefonico: 06/96842360
Indirizzo e-mail: panetta@diacritica.it

Registrazione Tribunale di Roma: n. 278/2014 del 31/12/2014
Iscrizione ROC: n. 25307
Codice ISSN: 2421-115X
Codice CINECA: E230730

Provider: Server Plan Srl con sede in Via G. Leopardi 22 - 03043 Cassino (FR)
Webmaster: Daniele Buscioni